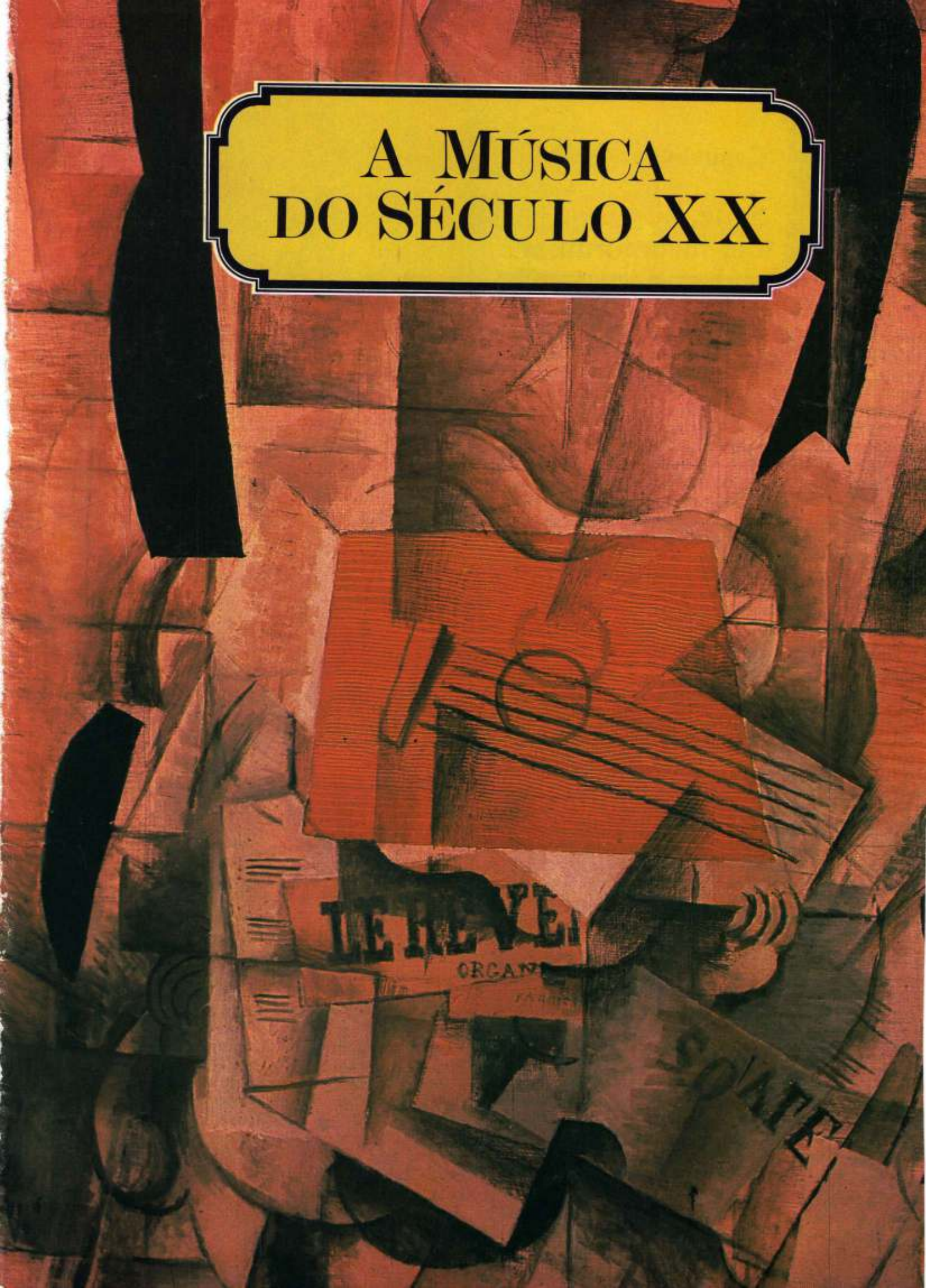
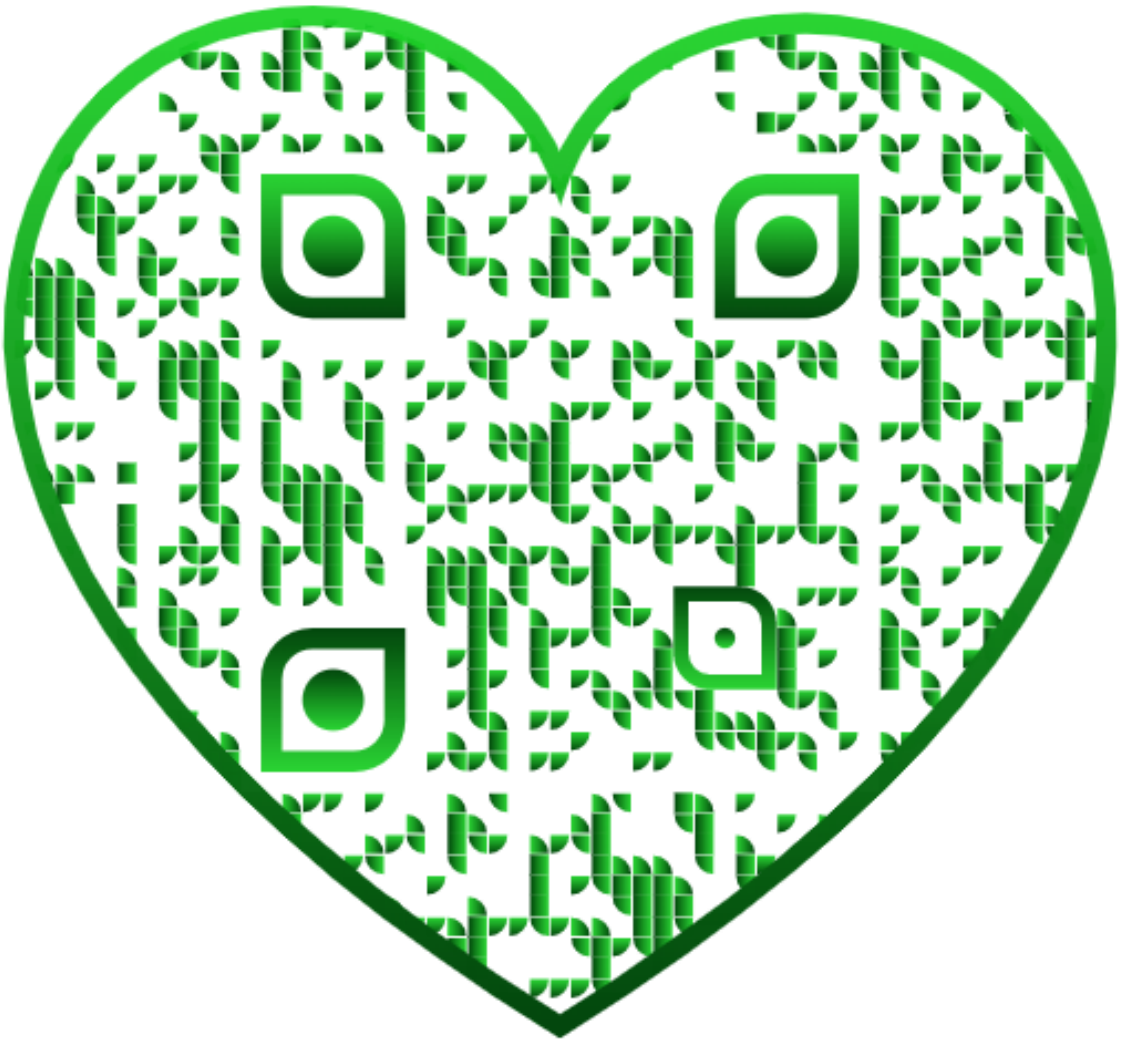


A MÚSICA DO SÉCULO XX



Perfil biográfico

Capítulo 1

Satie, um inconformista

Erik Alfred Satie nasceu, a 17 de maio de 1866, em Honfleur, localidade da costa setentrional de França. O pai era normando e a mãe inglesa, pelo que, mais tarde, Jean Cocteau poderia afirmar que «as fadas francesas e inglesas estiveram à cabeceira do seu berço». Não havia antecedentes musicais na família de Erik, nessa época bastante sedentária depois de ter vários antepassados marinheiros. No entanto, o pequeno mostrou uma inclinação precoce para a música, que parecia pressagiar uma carreira muito diferente daquela que efetivamente seguiu. Satie representou, no seu tempo, a figura de um compositor obscuro, antiacadêmico e iconoclasta, que quase não alcançou o reconhecimento dos meios musicais e que se afastou por completo das correntes estéticas da época, tanto as acadêmicas como as vanguardistas. Teve de passar muito tempo para que, lentamente, fosse reconhecido como um precursor e atingisse uma glória tardia; de fato, só depois da sua morte se impôs como um compositor fundamental, na música moderna.

Em 1878, morreu sua mãe, Jeane Anton, a quem Erik era muito apegado, mas de quem conservaria depois uma recordação longínqua e confusa. Nesse mesmo ano, mudou-se com a família para Paris, de onde já não sairia praticamente, salvo durante o breve período do serviço militar e por ocasião de algumas viagens curtas e esporádicas. Um ano mais tarde, o pai casou com Eugénie Barnetsche, com quem Satie manteria sempre uma relação difícil, principalmente por causa do conservadorismo musical da madrasta, que era uma medíocre pianista e compositora; o músico confessou, mais tarde, que foi ela quem despertou o seu ódio contra o academismo. Mas foi também a madrasta quem o permitiu ser músico.

Época de formação

Satie chegara a Paris com uma certa bagagem musical, uma vez que, a partir de 1876, tivera aulas de música durante dois anos com o organista Vinot, artista de sólida formação clássica, procedente da escola de música sacra de Niedermeyer, muito célebre na época. Em 1879, quando tinha 13 anos, ingressou facilmente no Conservatório de Paris, onde estudou solfejo, piano e harmonia com professores como Lavignac, Mathias e Taudou. Os estudos do Conservatório duraram oito anos, mas, ao deixar esta instituição, em 1887, Satie declarou não sentir nostalgia nem pesar por essa vetusta casa, que não despertara nele qualquer afeto. No entanto, e ao contrário do que se afirmou posteriormente, os seus estudos foram brilhantes e deram-lhe uma sólida base, sobretudo como pianista. Com este instrumento ganhou a vida e a ele destinou a grande maioria das suas obras. Ao sair do Conservatório, a sua maneira de pensar e os seus gostos musicais estavam já bem definidos, levando-o a discordar das correntes da moda, atitude que se manifestou especialmente no seu ódio pela grande ópera, que desprezava em favor da opereta.

Em 1886, Satie estabeleceu amizade com o poeta Contamine de Latour, relação que se manteve durante vários anos e que deu origem a algumas colaborações literário-musicais entre os dois, bem como ao período místico e gótico de Satie. «Músico gótico perdido neste século», chamou-lhe Debussy, definição que só é válida para o Satie da primeira fase. Nesse mesmo ano, iniciou também o serviço militar, que cumpriu em Arras. Esta seria uma das raras deslocações que em toda a sua vida realizou fora do círculo parisiense. Mas não tardou a ser

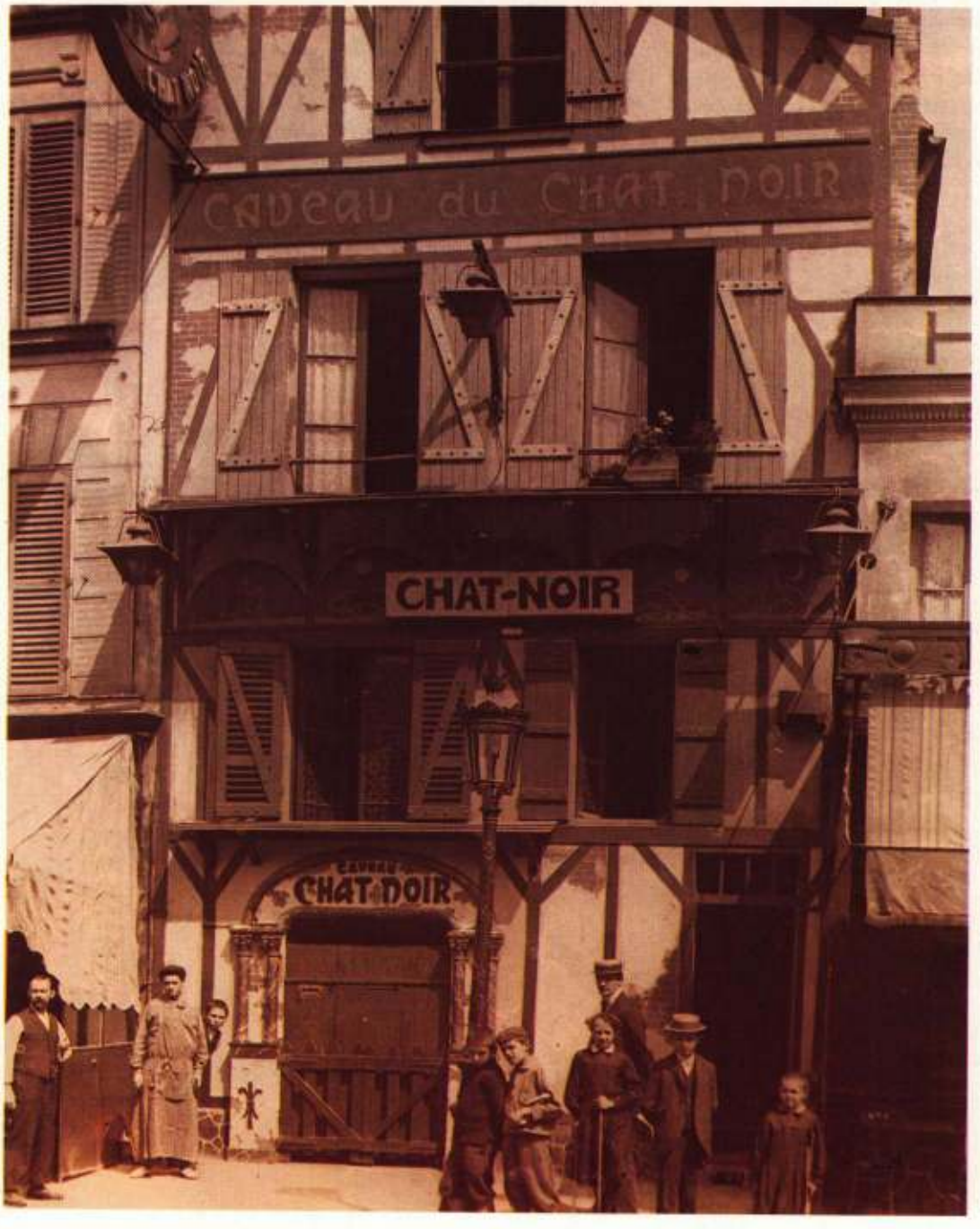
Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

Dotado de uma extrema sensibilidade, de um agudo sentido da ironia e de um espírito ferozmente inconformista, Erik Satie (em cima, desenho a carvão de Ramón Casas) é uma das personalidades mais estranhas, curiosas e enigmáticas do mundo da música.

licenciado em conseqüência de uma forte afecção brônquica que demorou a curar e que o inutilizou para a vida militar. De regresso a Paris, Satie reintegrou-se nos círculos musicais. Em 1887, a ópera de Chabrier *Le roi malgré lui*, que orientaria em boa medida o seu futuro musical, despertou o seu entusiasmo. Isso não o impediria de, mais adiante, zombar de *España*, do mesmo Chabrier, compondo uma peça com o título de *España-ña*, para mostar o seu ultra-espanholismo.

O ano de 1887 foi importante por todos estes acontecimentos e por ser a altura em que compôs a primeira obra de relevo, as 3 *Sarabandas*. Também se iniciou então o período em que trabalhou como pianista no Chat Noir, onde conheceu o seu patrício Alphonse Allais, escritor irônico e destruidor, cujo espírito literário encontrou grande eco na música de Satie. A entrada no Chat Noir foi decisiva, porque significou o começo de uma longa fase de pianista de *cabaret*, profissão com a qual teve de ganhar a vida durante muitos anos e que influenciou uma parte da sua música. Não deixa de ser curioso que o trabalho de pianista coincidisse com o seu período místico e gótico, aparentemente tão distante do ambiente de *cabaret*, ao passo que a influência deste se fez sentir no caráter divertido das suas obras futuras. Satie não tardou muito a abandonar o Chat Noir de uma maneira violenta, devido sobretudo ao seu caráter atrabiliário e difícil, mas isso não interrompeu a sua relação com o gênero, pois não demorou a arranjar um novo emprego como pianista num estabelecimento similar, L'Auberge du Clou, onde permaneceu vários anos e conheceu Claude Debussy.

Em 1889, a Exposição Universal de Paris pôs Satie e muitos outros compositores em contato com numerosas músicas exóticas. Deve recordar-se a este respeito o espanto de Debussy perante a música javanesa, que influenciaria positivamente o seu pensamento musical.



Roger Viollet

Arquivo Satie

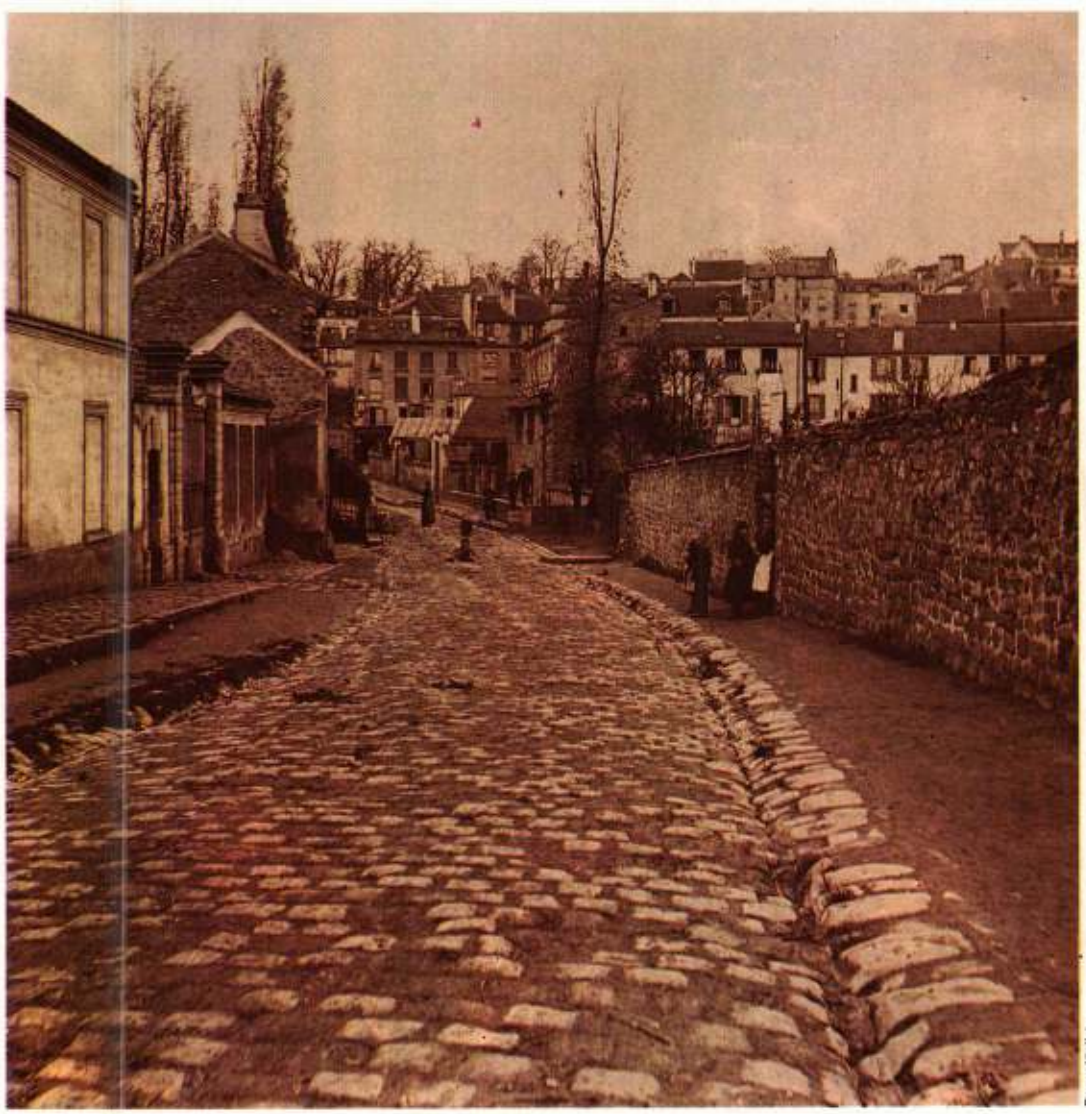
Em 1890, Satie conheceu o escritor Joséphin Péladan (em cima), personagem excêntrica, fundadora de uma seita místico-exótica denominada Ordem do Templo da Rosa-Cruz, com quem colaborou numa série de obras. Entre elas, O Filho das Estrelas *(1891), obra sobre tema caldaico para que Satie escreveu música de cena.*

Quando tinha apenas 21 anos, Satie abandonou os estudos no Conservatório de Paris e começou a trabalhar no cabaret *Chat Noir como pianista, profissão com a qual teve de ganhar a vida durante muitos anos.*

Por sua vez, Satie entusiasmou-se com a música romena, cuja influência se pode detectar um ano mais tarde nas suas enigmáticas e algo exóticas *Gnossiennes*. Em 1890, Satie conheceu uma curiosa personagem, Joséphin Péladan, que se apresentava como Sâr Péladan. Sâr era o título máximo de uma seita místico-exótica que ele formara e que se baseava em filosofias orientalistas e estava ligada à seita dos rosas-cruzes. Além disso, Péladan era escritor, especialmente de teatro, embora o seu talento não passasse de medíocre. Durante vários anos, colaboraram numa série de obras que constituem a fase mística de Satie e cujo projeto principal foi a ópera *O Filho das Estrelas,* sobre tema caldeu; Satie só compôs a música de cena, de que faz parte o interessante prelúdio, para piano, que era já o seu instrumento preferido. Não parece, apesar de tudo, que nem a seita peladaniana nem os rosas-cruzes hajam apreciado muito a sua música. Assim, Satie voltou a colaborar com o seu amigo Contamine de Latour, decidindo fundar ele mesmo a sua própria seita, que denominou a Igreja Metropolitana da Arte de Jesus Condutor e cujo fim era lutar «contra a imoralidade estética e artística da época». Satie dirigiu contínuas invectivas e excomunhões contra os seus inimigos, conseguindo aumentar ainda mais o número destes. A aventura terminou com uma troca de bofetadas e bengaladas num concerto da Orquestra Lamoreux.

Neste ambiente de controvérsias, e com poucas obras compostas, Satie apresentou a sua candidatura à Academia por três vezes — 1892, 1894 e 1896 —, sem que despertasse qualquer interesse, antes, pelo contrário, bastantes mofas. No entanto, não há a menor dúvida de que a sua aspiração de entrar para a Academia era sincera e a sua candidatura séria, como o confirma a profunda mágoa sentida por ser rejeitado. O tempo daria razão a Satie, pois foram preferidos a ele, sucessivamente, três músicos aparentemente mais «sérios», que ninguém recorda, enquanto Satie se tornaria numa figura da música universal.

Antes destas tentativas infelizes, Satie conhecera Debussy em 1891, em L'Auberge du Clou, iniciando uma amizade que, mais tarde, se veria perturbada. Satie pretendeu ter influenciado a harmonia e estética da obra de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, através das conversas que os dois tiveram sobre o projeto de composição de *O Filho das Estrelas*. Isto não é inteiramente falso, mas é exagerado, dada a envergadura diferente das duas partituras. As relações entre Satie e Debussy seriam variáveis, com momentos de grande tensão e outros de admiração mútua, pois, se é certo que Debussy decidiu orquestrar as *Gymnopédies*, de Satie, noutras ocasiões mostrou-se muito irritado com a atitude deste. Por sua vez, Satie lamentaria sinceramente na velhice os maus



Roger-Viollet

bocados que fez passar a Debussy, quando este estava velho e doente. Em contrapartida, Satie manteve com Ravel, que era mais novo, uma amizade mais cordial, como o prova o fato de recordar com gratidão que «por volta de 1910, cada vez que me encontrava com Ravel, ele falava do muito que devia à minha música». Ravel foi, sem dúvida, um dos seus maiores apoios e o organizador de um concerto monográfico que revelou ao grande público as obras de Satie.

Em 1898, Satie fixou residência nos arredores de Paris, em Arcueil-Cachan, onde viveria o resto da sua existência muito pobremente. «Monsieur le pauvre» foi um dos títulos que se auto-atribuiu. Por esta altura, acompanhava artistas de *cabaret*, muito especialmente Vincent Hyspa, que o pôs em contato com outra estrela do gênero, Paulette d'Arty, para quem escreveu algumas das suas canções mais deliciosas.

Em 1903, o espírito irrequieto de Satie voltou a espantar o mundo musical ao ingressar na severa Schola Cantorum como aluno. Falara-se muito da sua deficiente formação musical — aspecto que o seu professor na referida instituição, Albert Roussel, desmentiria — e Satie dispôs-se a completá-la na academia mais rigorosa de França. Felizmente, isso não teve influência sobre a sua música, que se tornou mais divertida, se possível, respondendo talvez ao desejo de Satie de troçar da disciplina acadêmica que tão rigorosamente respeitava até obter o diploma. Então, Satie já era músico importante na opinião de muitos profissionais.

Consagração de um inconformista

Graças aos esforços de Ravel, a Société Musicale Indépendante dedicou-lhe, em 1911, um concerto monográfico, que constituiu a sua primeira apresentação perante o grande público e também a sua consagração. Satie tornou-se subitamente um compositor célebre, embora muito discutido. Durante estes anos, entregou-se sem descanso à criação de uma série de obras que podem figurar entre as suas melhores contribuições. Tudo isto levou o grande promotor dos Bailados Russos, Sergei Diaghilef, a encomendar-lhe um bailado com argumento de Jean Cocteau, cenários de Picasso e coreografia de Massine, com a intenção de fazer da obra a expressão do espírito moderno na dança. Este bailado foi *Parade*, verdadeira manifestação de uma nova época e de uma nova estética. A sua estréia, no Teatro Châtelet de Paris, em 18 de maio de 1917, provocou um grande escândalo, pois o público se dividiu entre fanáticos admiradores e adversários irreconciliáveis. O mesmo aconteceu com a crítica, repartindo-se os insultos pelas duas partes, chegando a ser instaurado um processo a Satie por injúrias, em que foi condenado a oito dias de prisão. De qualquer

À esquerda: fotografia de Satie com uns amigos, numa cervejaria do bairro de Montmartre. Apesar do seu caráter um tanto introvertido — ninguém se pode gabar de ter ouvido dele uma confidência nem, durante a sua vida, de haver entrado nos seus aposentos —, Satie gostava da companhia dos amigos. Davam-lhe verdadeiro prazer as tertúlias do café, de que era um cliente assíduo.

Em 1898, Satie instalou-se numa casa humilde de Arcueil-Cachan, subúrbio situado ao sul de Paris, onde viveu até à sua morte, em 1925, na mais estrita pobreza. Na página anterior, vista de uma rua do mesmo subúrbio, em 1889.

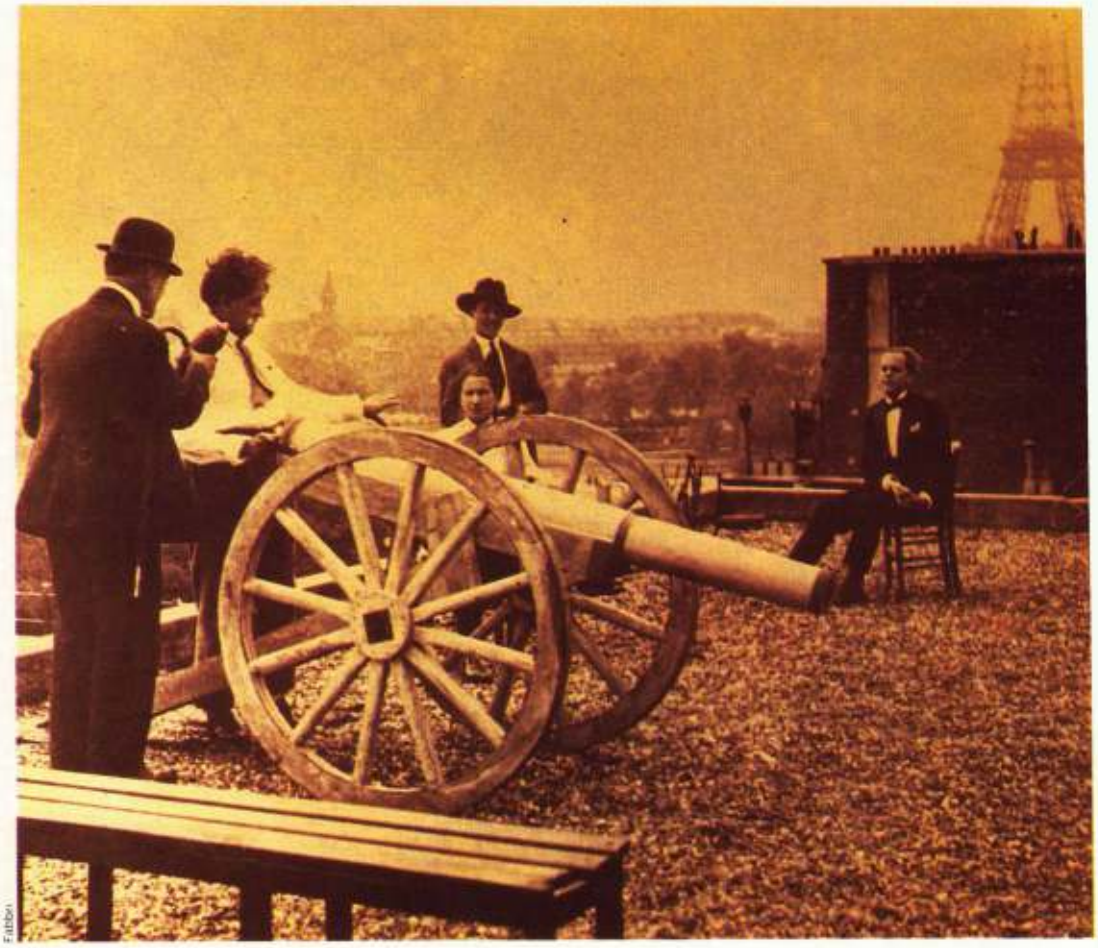
Fabbri

Giraudon

Giancarlo Costa

A 18 de maio de 1917, estreou-se no Teatro Châtelet de Paris (à esquerda, fachada) o bailado Parade, *com música de Satie. Composto por encomenda de Sergei Diaghilef, com argumento de Jean Cocteau e a colaboração de Picasso e Massine para os cenários e coreografia, respectivamente, esta obra veio a ser um verdadeiro manifesto de uma nova época e de uma nova estética. À esquerda, embaixo: alguns dos figurinos desenhados por Pablo Picasso para esta obra.*

À direita: Erik Satie (de costas, à esquerda), fotografado com Jean Börlin, René Clair e outros, na altura das filmagens de Entr'acte. *Para acompanhar esta curta-metragem de Clair, realizada para ser projetada durante o intervalo do bailado* Relâche, *Satie compôs uma das páginas mais conseguidas do seu catálogo.*



modo, Satie considerou um triunfo que, pela sua música, tivesse ido até parar na prisão.

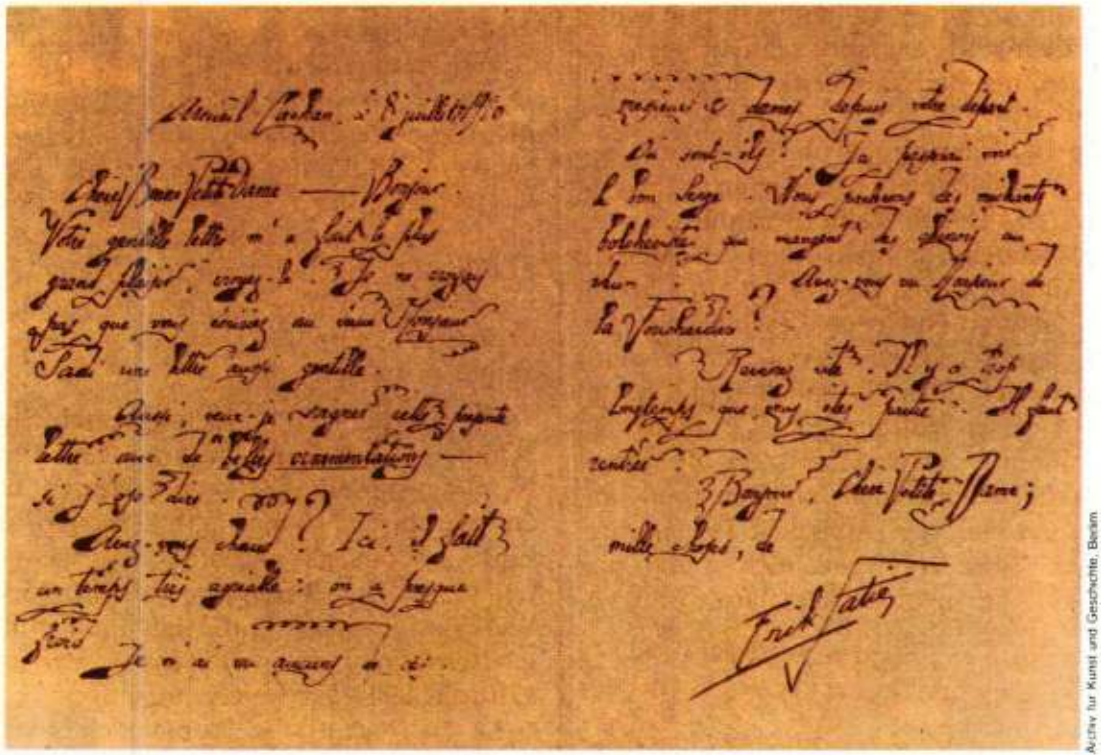
Já famoso, Satie transformou-se, sem o pretender, em chefe de uma escola. Um artigo de Cocteau intitulado «Os cinco russos, os seis franceses e Satie», assinalou o nascimento de um grupo de jovens músicos franceses (Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georg Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre) que representava a reação contra o impressionismo e que Cocteau colocava sob o patrocínio teórico de Satie, que, apesar de tudo, continuava sendo um independente. Os jovens estavam com ele e reconheciam-no como uma grande figura precursora, mas ele não vacilou em romper com alguns deles quando achou que manifestavam sinais de academismo ou de traição aos ideais.

Em 1918, Satie recebeu uma encomenda da princesa de Polignac para compor uma cantata. Assim nasceu *Sócrates*, uma das mais sinceras e belas obras de Satie e de toda a música francesa do seu tempo. Apesar disto, a estréia desta obra na Société Nationale de Musique, em 1920, deu-se perante a maior incompreensão por parte dos músicos; que não reconheceram nele o Satie humorístico e pouco sabiam do Satie místico, embora esta cantata se encontrasse longe de ambos, numa espécie de serenidade imutável.

Apesar do revés, Satie não se deixou de modo algum anquilosar e continuou a ser um músico decididamente voltado para o experimentalismo e um inconformista difícil de classificar. Por conseguinte, prosseguiu com as suas viragens estéticas e as suas variadas experiências. Assim, em 1920, participou, juntamente com um dos compositores do Grupo dos Seis e suposto discípulo, Darius Milhaud, num projeto da chamada «música de mobiliário». Trata-se de uma música cuja finalidade não é ser um objeto artístico que exija a atenção por si mesmo, mas constituir um fundo para intervalos de exposições ou espetáculos de natureza não musical que possa ser ouvido distraidamente. É uma espécie de decoração musical, de fim puramente utilitário, como acontece com os móveis, daí a sua designação de «música de mobiliário», um autêntico precedente das formas modernas de música ambiental e similares.

Esta colaboração com Milhaud não indica, nem pouco mais ou menos, que as relações de Satie com o Grupo dos Seis fossem sempre boas. Satie aceitara o apadrinhamento mas não desejava de modo algum dirigir uma escola, uma vez que, por uma questão de princípio, era contra todas as escolas. Por outro lado, a evolução posterior de alguns músicos do Grupo não lhe agradou inteiramente, não por pensar que constituía um desvio de uma linha comum, que nunca existiu como tal, mas sim pelo fato de a considerar um regresso a posições conservadoras que Satie não podia aceitar. Por volta de 1923, o seu afastamento do Grupo dos Seis era já evidente e chegou até a romper violentamente com Poulenc e Auric. Este último permitir-se-ia censurar a Satie a ligeireza de uma estética, ao passo que Satie o acusou de conformismo, enquanto ele se mantinha sempre indomável.

Mas, nesse mesmo ano de 1923, Satie voltou a ser transformado em bandeira de novos grupos e o seu nome foi utilizado por outra série de jovens composito-



Archiv fur Kunst und Geschichte, Berlim

A ironia e o tom divertido que caracterizam grande parte da produção de Satie é aplicável também à caligrafia desta carta que o escritor escreveu a Irène Lagut, pessoa relacionada com alguns dos componentes do Grupo dos Seis, de que Satie era uma espécie de padrinho teórico, embora se afastasse deles quando pensou que regressavam a posições conservadoras.

res que o admiravam e que lhe foram apresentados por Darius Milhaud. Tratava-se de Roger Désormière, Henri Cliquet-Pleyel, Maxime Jacob e Henri Sauguet, que adotaram o nome da escola de Arcueil, em honra do lugar onde vivia Satie, sob o patrocínio de quem iniciaram as suas atividades musicais. Mas Satie, que já tinha 57 anos, não se sentia muito ligado a este grupo, tal como não se sentira preso aos Seis. De qualquer maneira, os músicos do novo grupo dariam muito menos que falar do que os anteriores. Como se isso não estivesse ainda claro, Satie voltou a afirmar a sua independência e irrepetibilidade. Com toda a razão declarou: «Não existe o satienismo; se fosse criado, eu próprio lhe seria hostil.» Já dez anos antes, no divertido livro que publicou com o título de *Memórias de Um Amnésico*, abundavam opiniões que permitiam entrever esta tomada de posição.

Os últimos anos

Por esta altura, Satie aproximava-se da velhice sem perder a juventude de espírito. A sua saúde ressentia-se, mas nem por isso deixava de empreender novas aventuras e não se entrincheirava em nenhuma posição previamente conquistada. Neste último período da sua vida interessou-se pelo movimento dadaísta e tentou dar-lhe também uma dimensão musical. Estabeleceu uma estreita amizade com figuras desta corrente artística, como Francis Picabia ou Marcel Duchamp, com os quais manteve assíduo contato e colaborou em artigos de revistas dadaístas. Conquanto não tivesse sido tão grande a sua aproximação dos surrealistas, Satie manteve também relações com eles, que manifestavam pela sua obra o mais alto grau das suas preferências musicais. Foram fruto do contato com os dadaístas as obras finais do compositor, os bailados *Relâche* e *Mercure*, com os quais se repetiria novamente o escândalo, que pareceu sempre a nota característica da sua carreira. Até quando estava já gravemente doente continuou ainda a lutar. No seu leito de morte afirmava: «Há que ser intransigente até ao fim.» Durante toda a sua vida, Satie foi um solitário. Não se casou e quase não se lhe conhece uma aventura amorosa. Por outro lado, a sua vida decorreu, inclusive nos momentos de maior fama e glória, na mais extrema pobreza e em muitos períodos nem sequer se alimentava como devia. Não é de estranhar que envelhecesse prematuramente nem que, nos últimos anos, a saúde se mostrasse débil e delicada. Foi nesses momentos que alguns jovens músicos, como Ives Dautum e Robert Caby, lhe ofereceram o seu apoio, permanecendo junto dele até às derradeiras horas. As suas atenções constituíram uma grande ajuda para Satie, já que as suas amizades nunca foram muito duradouras e, nos últimos tempos, as mais antigas tinham-no abandonado ou haviam desaparecido. A saúde de Satie, combalida havia algum tempo, sofreu um enfraquecimento considerável nos princípios de 1925. Apesar da resistência que opôs, foi necessário tirá-lo de Arcueil e hospitalizá-lo em Paris. Durante a sua longa doença, ia definhando a pensar no regresso a Arcueil e pediu várias vezes que o levassem para casa, para aí morrer. No entanto, isso não era aconselhável nem possível e a morte surpreendeu-o no hospital parisiense, em 1 de julho de 1925.

Com Satie extinguiu-se toda uma época da música francesa e uma figura singular de difícil classificação. Todavia, não há dúvida de que, quando morreu, era considerado já um clássico da música francesa e que a sua reputação estava firmemente consolidada. Depois de muitos anos de luta, só no fim da vida Satie viu reconhecida a sua obra e quase se pode afirmar que a título póstumo, pois foi só após a sua morte que a sua produção e figura começaram a ser corretamente avaliadas em toda a sua grandeza. Satie trouxera um ar novo e pessoal e trabalhara afastado tanto do academismo como dos movimentos de vanguarda da sua época. □

Capítulo 2

Uma obra contra a corrente

É costume dividir a obra de Satie em três períodos diferentes e, de um modo mais geral, apenas em dois: o anterior e o posterior à sua passagem pela Schola Cantorum. Contudo, nenhuma classificação pode ser satisfatória em relação a um músico que, no fundo, permanece bastante imutável, posto que os traços do seu estilo são claros e definidos desde as primeiras obras, mas que, ao mesmo tempo, é muito versátil, especialmente no que se refere ao seu percurso pelos mais variados, e até opostos, despenhadeiros estéticos. No entanto, nem essa versatilidade o impediu de ser fiel a um estilo que varia pouco, nem este o atou a uma única direção, demonstrando sempre o desejo de constante busca e facilidade para ir contra as correntes da moda, fossem de que sinal fossem.

Goticismo e misticismo

Compôs a sua primeira obra aos 19 anos, em 1885. Trata-se de uma *valse-ballet*. Nela encontramos já um primeiro traço de humor e de ironia próprio de Satie, uma vez que lhe atribuiu alegremente o número de «opus 62». Esta foi também a primeira obra que publicou, dois anos mais tarde. No entanto, o chamado período gótico da sua produção não começou com esta obra, mas sim um pouco depois, com *Ogives* («Ogivas») (1886). Corresponde à época em que Satie foi influenciado e se entusiasmou com as leituras de Viollet-le-Duc, o apóstolo do estilo gótico, e com a pintura de Puvis de Chavannes, que constituiu uma das suas referências mais constantes ao longo desses primeiros anos. Um certo goticismo e a influência do número 3, algarismo místico e gótico por excelência, são traços presentes nas *3 Sarabandes* («3 Sarabandas») (1887), nas *3 Gymnopédies* (1888) e nas *3 Gnossiennes* (1890). As primeiras são peças abstratas baseadas em longínquas melodias de dança, enquanto as segundas — que se encontram entre as composições mais conhecidas e felizes de Satie — constituem já um enigma devido ao próprio título, que, segundo se diz, é uma alusão à educação infantil grega, o que não é certo nem ajuda a esclarecer a origem desta música deliciosa. Por sua vez, as *Gnossiennes*, influenciadas pelo orientalismo da música romena descoberta por Satie na Exposição Universal de Paris, parecem referir-se à filosofia dos gnósticos.

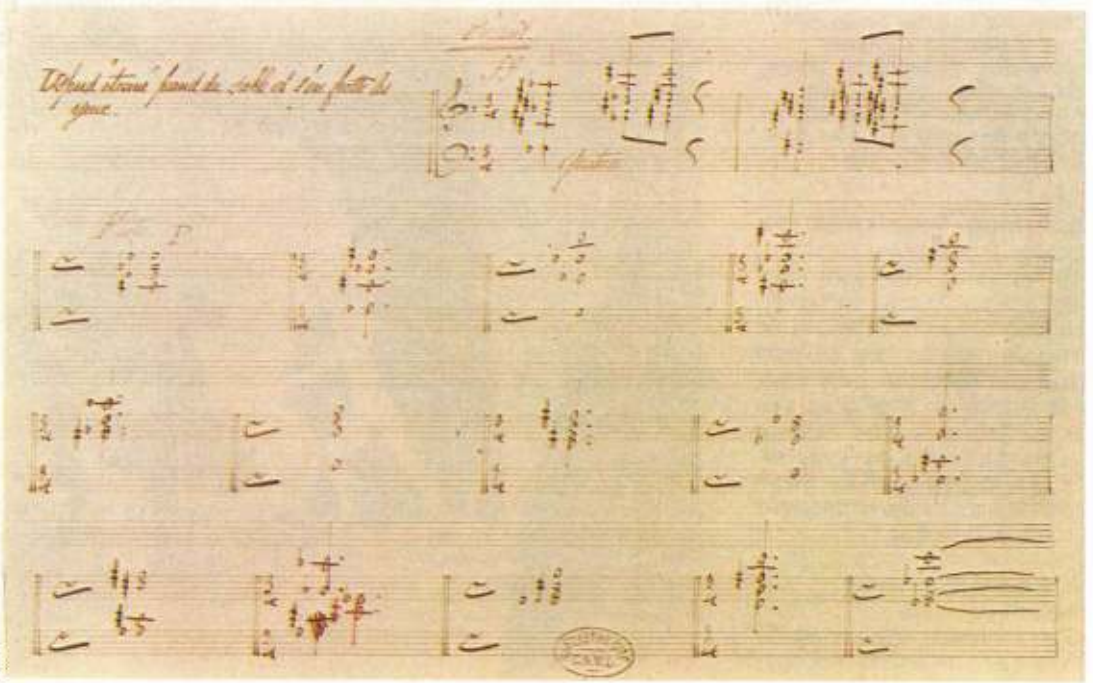
As linhas a que se subordinou a música de Satie neste primeiro período permitiram-lhe ligar-se sem esforço ao pensamento dos rosas-cruzes e à mística de Sâr Péladan. Com esta curiosa personagem, empreendeu aventuras como a música escrita para o seu drama *Le fils des étoiles* («O Filho das Estrelas») (1891), classificada por Satie com o assombroso epíteto de «wagnerianada caldaica», ou as *3 Sonneries de la Rose-Croix* («3 Toques da Rosa-Cruz») (1892). Ao abandonar a seita de Péladan para formar a sua própria, Satie continuou a sua aventura mística com o bailado *Uspud* (1892), em colaboração com Contamine de Latour, e o drama esotérico *Prélude de la porte heroïque du ciel* («Prelúdio da Porta Heróica do Céu») (1894). Grandes acordes estáticos, de estranha sonoridade, caracterizam toda esta fase da produção de Satie.

As obras mencionadas, tal como a maioria das que compôs, destinam-se ao piano. Embora tivesse um grande domínio da orquestra, como demonstrou várias vezes, preferiu sempre o piano, tanto por ser o instrumento com o qual tinha um contato direto e pessoal como por lhe ser mais fácil dar a conhecer, com ele, as suas obras, que, de outro modo, dificilmente teriam sido acolhidas por formações musicais com maior número de instrumentos, dada a pouca consideração que lhe era dispensada pelos círculos musicais. Não foi a incompetência, mas sim o gosto e a necessidade que o fizeram escrever para piano, mas isso não impediu que muitas das suas obras fossem depois orquestradas por outros músicos, entre os quais se contam Claude Debussy, Roland Manuel, Roger Désormière, Robert Caby e Friedrich Cerha.

Pode considerar-se terminado o período místico de Satie em 1895, com a *Messe des pauvres* («Missa dos Pobres»), obra para coro misto e órgão, de feitura muito simples e muito bela, que prenunciava já, em certa medida, aquilo que viria

Fabbri

Nos últimos anos da sua vida, Satie, sempre interessado por qualquer manifestação artística de vanguarda, entrou em contato com Francis Picabia (à direita, retrato), um dos mais preeminentes representantes da corrente dadaísta. Fruto dessa amizade foram os cenários desenhados por Picabia, em 1924, para o seu bailado Relâche. *Embaixo: página autógrafa de* Uspud, *bailado cristão em três actos, composto por Erik Satie em 1892, em colaboração com o poeta Contamine de Latour.*



Fabbri

Museu Nacional, Bogotá/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

A Missa dos Pobres, *para coro misto e orquestra, foi o último elo da série de obras que compõem o período místico de Satie. Em cima:* Missa de Aldeia, *de Roberto Pizano. À direita: esboceto para os cenários de* Jack-in-the-Box, *de Satie. Esta obra, encontrada, juntamente com a partitura da ópera* Geneviève de Brabante, *depois da sua morte, atrás do seu piano, estreou-se como bailado, com coreografia de Balanchine, em 3 de julho de 1926.*

ser, muito mais tarde, *Socrate* («Sócrates») (1918). Na verdade, com esta peça Satie abandonava de repente as intenções estéticas do seu período místico, se bem que persistissem dele muitos traços de escrita no seu novo caminho. Este resultou essencialmente da reviravolta que o seu trabalho como pianista de *cabaret* imprimiu à sua produção.

A alegria e a ironia de um pianista

O compositor fez alarde de uma estética ligeira e brinca-

lhona, que, modificada ao longo do tempo, seria a base de toda a sua criação posterior. Fugindo com horror das falsas transcendências e da música «com barba», Satie entregou-se à produção de composições divertidas, cheias de fantasia e humor, em busca de uma música agradável e aparentemente menor, que, no entanto, trazia muitos elementos renovadores. Neste sentido, podem referir-se as duas coleções de *Pièces froides* («Peças Frias») para piano, de 1897, ou a deliciosa pantomima *Jack-in-the-Box*, de 1899. Em 1900, compôs as *Quatro Melodias* para a cantora de *cabaret* Paulette d'Arty, entre as quais se encontram verdadeiras obras-primas do gênero, como as canções intituladas *Tendrement* («Ternamente») ou *La diva de l'Empire* («A Diva do Império»).

Brincalhão incorrigível, embora isso lhe pudesse trazer dissabores, a sua resposta a Debussy, que lhe censurava a negligência em matéria de forma musical, entra em cheio na mais pura ironia ao compor como réplica os *3 Morceaux en forme de poire* («3 Peças em forma de Pêra») (1890-1903), para piano a quatro mãos, que não são três nem, é claro, têm a forma de pêra, mas que figuram entre o que a sua produção artística tem de melhor.

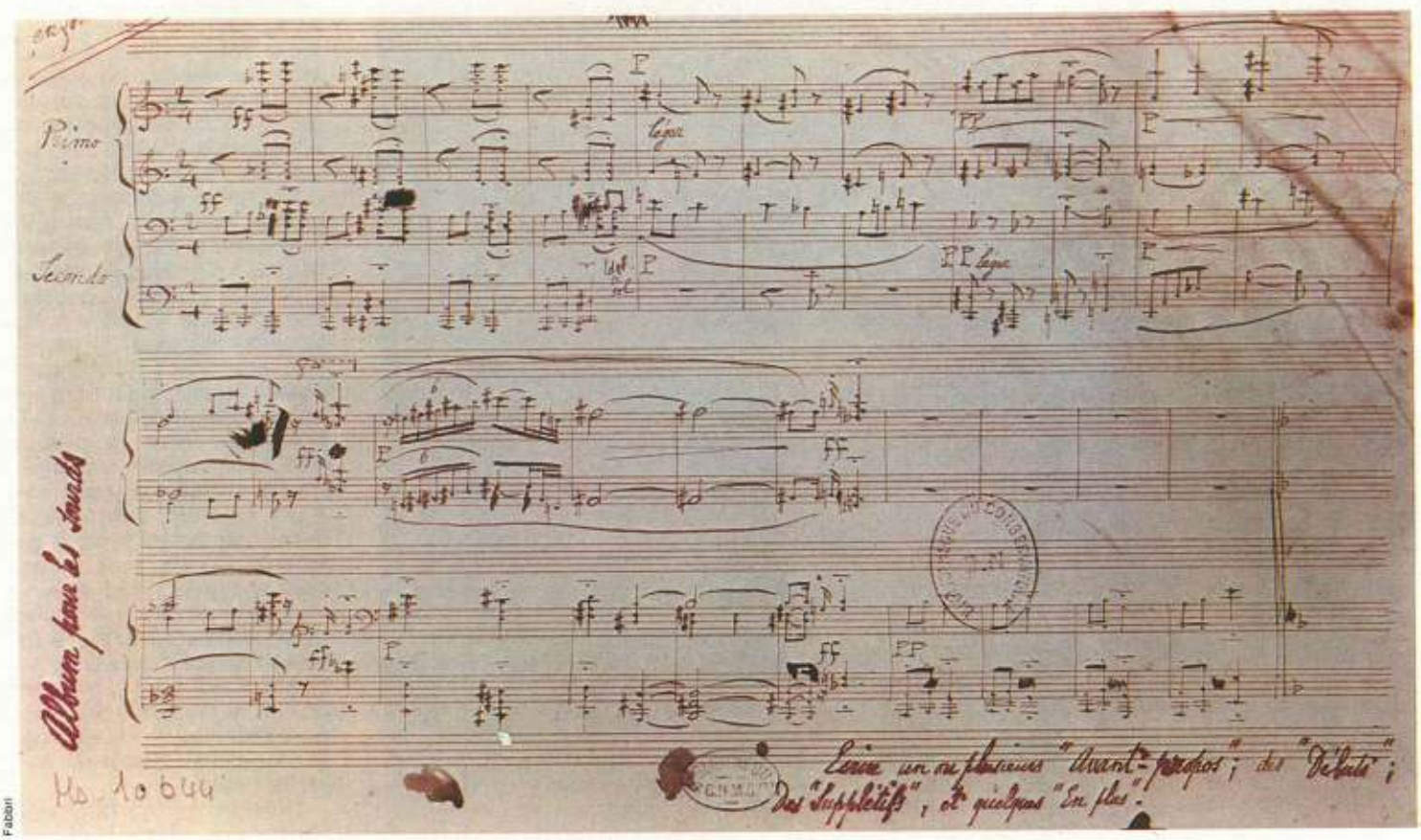
A passagem de Satie pela Schola Cantorum redundou em que nas suas obras aparecessem, amiúde, corais, fugas e fórmulas contrapontísticas que utilizou de maneira nada acadêmica e com uma ironia que, por vezes, é francamente engraçada. Um bom exemplo disto pode ser outra peça para piano, *Aperçus désagréables* («Vistas Desagradáveis») (1908-1912).

A partir da homenagem organizada por Ravel em 1911, a sua produção multiplicou-se. Nesse mesmo ano, escreveu *En habit de cheval* («Com Traje de Cavalo»), explicando que, no título, não se referia a um traje para montar a cavalo mas sim a um «traje de cavalo»: dois varais e uma carroça, aludindo, assim, às regras acadêmicas. Mas 1913 foi o ano mais rico em produções para piano, todas incluídas em coleções de peças breves e irônicas, onde o humorístico é pretexto para a música, e também substância da mesma. Entre elas, podemos citar *Véritables préludes flasques* («Autênticos Prelúdios Monótonos»), *Descriptions automatiques* («Descrições Automáticas»), *Embryons desséchés* («Embriões Dissecados»), *Croquis et agaceries d'un gros bon homme en bois* («Esboços e Negaças de Um Grande Boneco de Pau») e *Enfantillages pittoresques* («Criancices Pitorescas»). Algumas das peças destas coleções têm títulos tão surpreendentes como a já mencionada *Españaña* ou a *Tirolesa Turca*. Nesse mesmo ano, Satie compôs também uma comédia musical, *Le piège de Méduse* («A Armadilha de Medusa»), para a qual ele próprio escreveu o texto, embora só tenha sido representada oito anos mais tarde e de uma forma que desagradou a Satie, que se sentiu caricaturizado na personagem principal da obra.

Muitas destas peças pianísticas, bem como outras posteriores, têm, muitas vezes, curiosas indicações sobre a maneira como devem ser executadas, que são francamente divertidas. Satie proibiu que fossem lidas durante as interpretações, porque se destinavam apenas a criar um determinado estado de espírito no pianista, mas é costume lê-las em virtude de revelarem aspectos importantes do espírito da obra. Em alguns casos, Satie abandona a linha divisória do compasso e, em quase todas, adota uma ampla liberdade harmônica e melódica, não só em relação às regras clássicas do seu tempo mas também às correntes avançadas da música do seu tempo. Não é que Satie se situe à frente delas, senão que se mantém à sua margem, especialmente sob o ponto de vista estético.

Em 1914, Satie compôs novas obras para piano, como a série *Sports et divertissements* («Desportos e Divertimentos»), coleção de pequenas obras-primas de traço finíssimo e seguro, que pode considerar-se entre o mais conseguido do autor. Nesse ano, escreveu igualmente *Heures séculaires et instantanées* («Horas Seculares e Instantâneas»), *3 Valses du précieux dégoûté*

As 3 Peças em forma de Pêra *(embaixo, página autógrafa) foram certamente escritas pelo músico como resposta às duras críticas tecidas por Debussy acerca da sua maneira de compor. Das sete partes que a constituem, só a primeira e a primeira página da terceira foram escritas* ex professo; *as restantes são uma antologia da música escrita entre 1900 e 1903.*



Fabbri

Colette Masson

À esquerda: fotografia de uma cena de La piège de Méduse, *de Satie. Composta em 1913, a sua estréia, em 1921, incomodou fortemente o seu autor, que achou que o caricaturizavam no papel da personagem central da obra.*

(«3 Valsas do Precioso Delambido»), bem como *3 Poèmes d'amour* («3 Poemas de Amor»), para canto e piano. São também para canto e piano as 3 *Mélodies* («Melodias»), de 1916, precedidas, no ano anterior, pela obra pianística *Avant-dernières pensées* («Penúltimos Pensamentos»). A única obra escrita por Satie para violino e piano data de 1916 e tem o título de *Choses vues à droite et à gauche «sans lunettes»* («Coisas Vistas à Direita e à Esquerda 'sem óculos'»).

O ano de 1917 foi o do escândalo de *Parade* («Parada»). Para esta produção de Diaghilef, Jean Cocteau montara uma série de cenas sobre o espírito da vida moderna e a sua americanização, tema caro a Satie, que tinha dado o subtítulo de «*intermezzo* americano» à sua canção *La diva de l'Empire*. Por sua vez, Picasso pintou um magnífico cenário para a obra e desenhou os figurinos de acordo com o tema. A coreografia de Massine comungava da mesma idéia, que se centrava, de certo modo, na procura de uma obra que contivesse todos os aspectos artísticos. Satie criou uma música de grande qualidade, com uma adequada e original orquestração, que incluía efeitos musicais pouco habituais, como sereias e até o ruído de uma máquina de escrever. Por isso, o escândalo desencadeado pela obra foi puramente externo e, até, anedótico. Hoje, a música não nos parece especialmente agressiva, nem sequer quando comparada com a de outros autores da mesma época, mas, antes pelo contrário, muito atraente, cheia de graça e muito de acordo com aquilo que se pretendia obter com o espetáculo. Esse ano viu também nascer a deliciosa *Sonatine bureaucratique* («Sonatina Burocrática»), uma nova peça de piano.

Quando, em 1918, Satie abordou a composição de

Fabbri

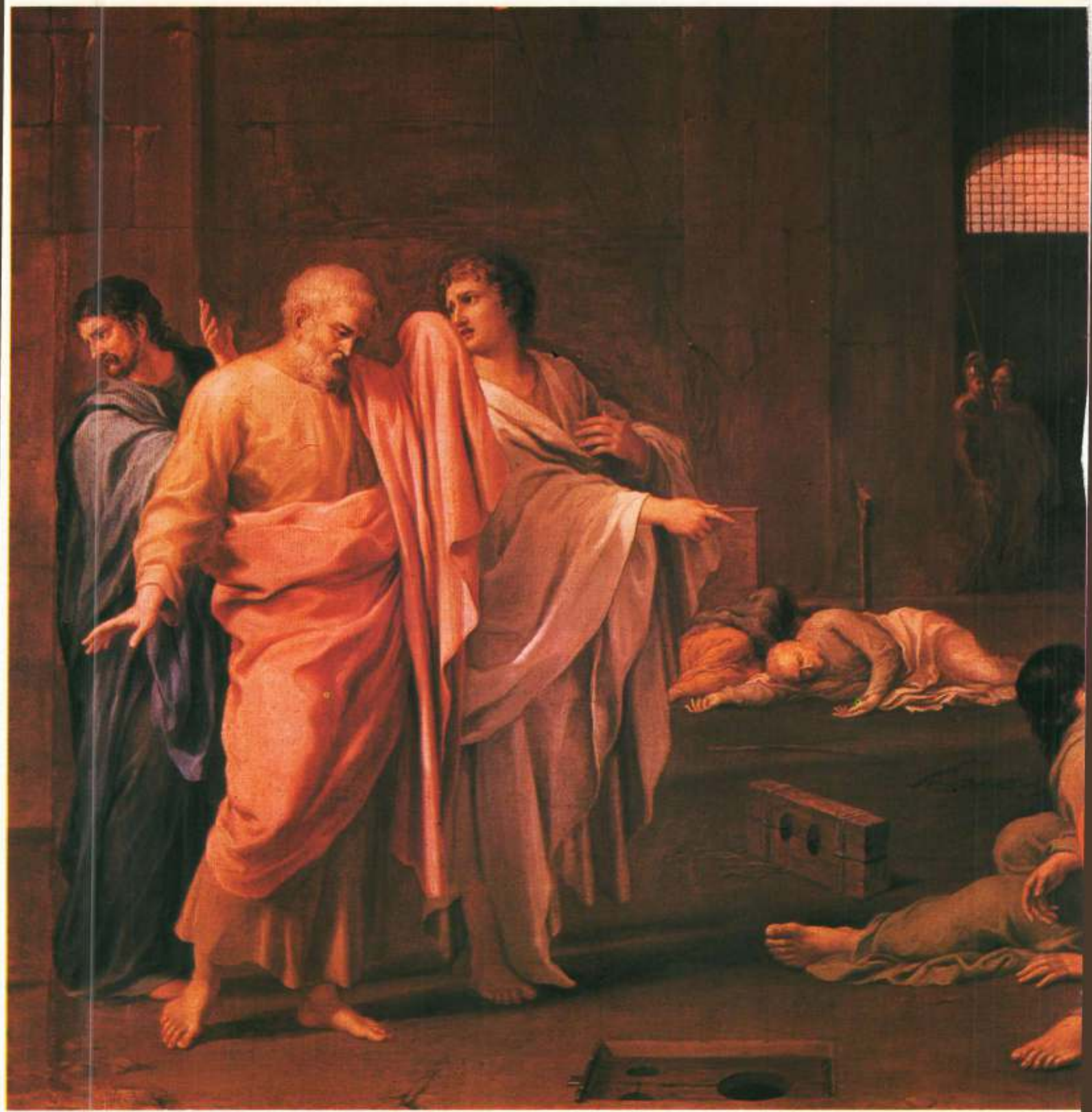
O escândalo provocado pelo espetáculo e a música do bailado Parade, *de Satie, no dia da estréia poderia ser comparado, sem receio de equívoco, com o que se produziu, quatro anos antes, em 1913, com a representação de* O Rito da Primavera, *do compositor russo Igor Stravinsky. Em cima: cenário pintado por Pablo Picasso para a estréia de* Parade.

Sócrates, drama sinfônico que se estrearia dois anos mais tarde, a obra comportava o risco, que se tornou real, de não ser entendida. A razão pode ter residido no fato de não se parecer com nenhuma outra obra, nem sequer com as do próprio Satie, que abandonou toda a sua ironia para fazer uma obra profunda, embora sem patético, que desconcertou toda a gente. *Sócrates* requer três sopranos, um meio-soprano e uma orquestra de câmara. O texto é uma tradução dos diálogos de Platão acerca de Sócrates — que o próprio Satie adaptou às suas necessidades musicais, pois não acreditava que alguém conseguisse escrever o texto que desejava. Por meio dele, e com o apoio da sua música, tentou reproduzir o ambiente de serenidade que rodeou a morte de Sócrates e evocar, à sua maneira, o mundo grego. Têm razão aqueles que afirmam que esta música pouco contém do verdadeiro espírito grego e que a sua atmosfera modal não é suficiente para o atingir. Mas Satie não pretendia fazer uma reconstrução arqueológica da música grega, mas sim dar-nos a sua visão musical da personagem mediante um ambiente que pertence inteiramente ao compositor. Em contrapartida, é inegável que a obra requer uma delicada sensibilidade para ser apreciada, já que se trata de uma composição nua, despojada de todo o ornamento, com uma linguagem modal que, de certo modo, faz lembrar algumas peças do período gótico de Satie, especialmente a *Missa dos Pobres*, mas que é, ao mesmo tempo, diferente. Música limpa, isenta de grandes contrastes e sem qualquer traço patético, mas perfeitamente séria, que se apresenta como uma tênue tapeçaria sonora que não está longe do conceito de «cenário sonoro» e, por conseguinte, anuncia, em certa medida, a experiência futura da «música de mobiliário», embora o contexto seja muito diferente. *Sócrates* é uma das obras mais singulares de Satie e, apesar da sua simplicidade, uma das mais difíceis de compreender, visto encerrar um verdadeiro tesouro musical.

Depois de *Sócrates,* Satie compôs os *5 Noturnos* (1919), primeiramente um grupo de três, e, depois, os dois restantes. Trata-se de novas peças de piano em que não reaparece o seu espírito irônico, parecendo, pelo contrário, impregnadas, em parte, do espírito de *Sócrates*. Pensou-se num regresso ao mundo das *Sarabandas* ou das *Gymnopédies*, mas, na verdade, constituem uma nova conquista de Satie baseada na experiência adquirida com a cantata *Sócrates*.

A partir deste momento, Satie reatou, em certa medida, a sua estética de *cabaret,* não voltando às fórmulas já exploradas mas tentando outras novas. Acentuou a ironia e atingiu, por vezes, uma certa agressividade. Neste aspecto, podemos citar *La belle excentrique* («A Bela Excêntrica») ou as *4 Petites melodies* («4 Pequenas Melodias») e, em especial, o ciclo *Ludions*. Esta obra, com data de 1923, foi escrita para canto e piano sobre textos de Léon-Paul Fargue. A par dos referidos sinais de ironia e agressividade, há, nesta obra, uma inegável atmosfera popular. É um aspecto que, em certa medida, Satie teve sempre presente ao longo de toda a sua produção, apesar do caráter inconformista e renovador da mesma. Todavia, é um elemento que se torna mais evidente em *Ludions* («Ludiões»), considerada por muitos a sua melhor obra vocal.

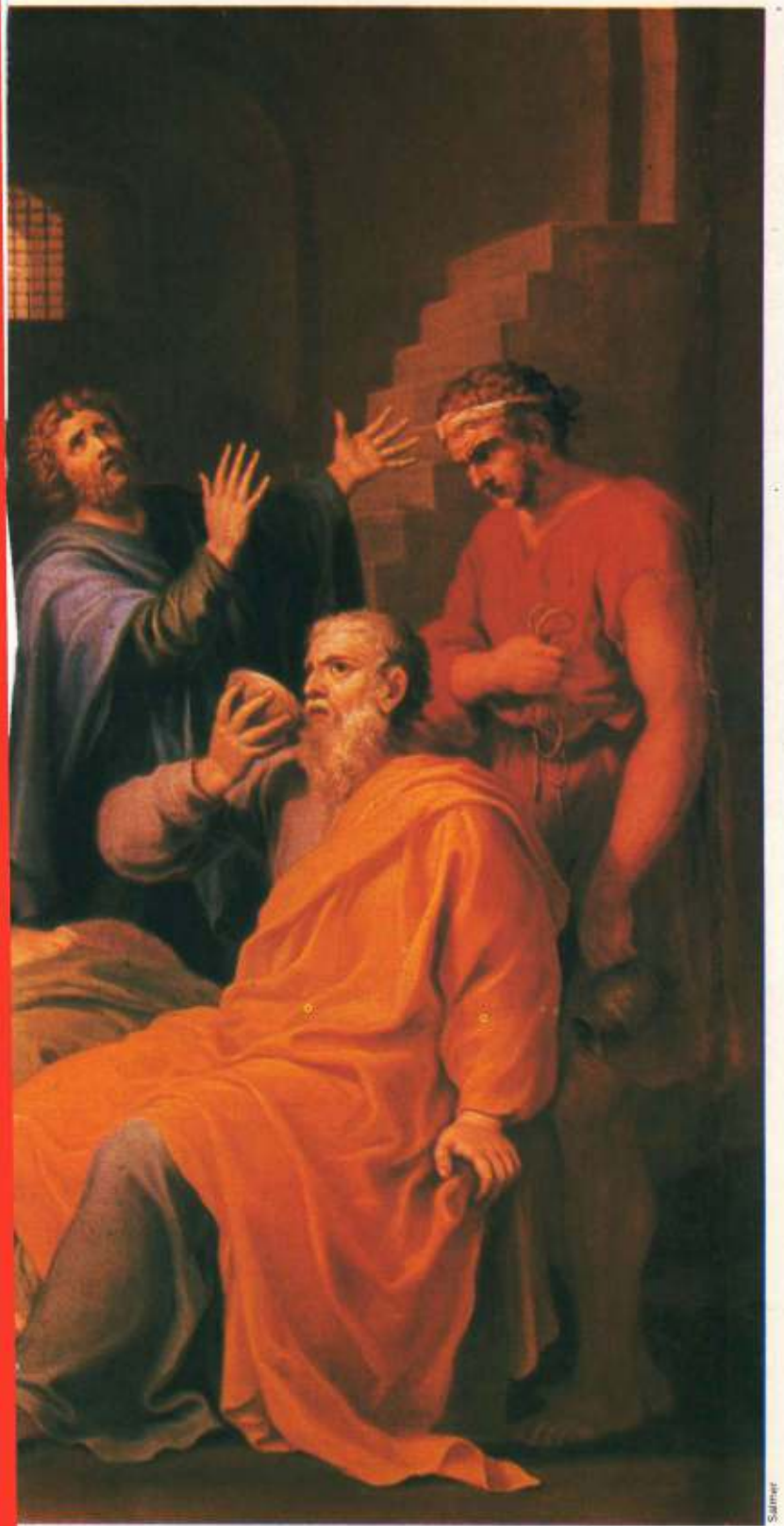
Sete anos depois de *Parade,* em 1924, Satie regressou ao campo do bailado com *Mercure* («Mercúrio»), uma vez mais em colaboração com vários dos artistas que haviam participado naquela aventura. Com efeito, Picasso foi novamente o autor dos figurinos e dos cenários e Massine o responsável pela coreografia. Mas o espírito desta nova obra era muito diferente e o mesmo aconteceu com os seus re-



sultados. A música é desataviada e tem um certo ar de café-concerto, com abundantes repetições, embora não se possa negar que é original e incisiva. Quando da estréia de *Mercure*, quase se não conseguiu ouvir a música, dado que provocou outro escândalo, não tanto devido à obra em si, quanto pela provocação que implicavam de antemão os nomes de Satie e Picasso.

Representou também a ruptura de Satie com o Grupo dos Seis, pelo menos com alguns deles, uma vez que Georges Auric se permitiu investir com dureza contra a «ligeireza» artística de Satie, o que não deixa de ser paradoxal num autor que, depois, faria fortuna precisamente com a música ligeira.

Mas se escândalo é a palavra que define a estréia de *Mercure*, o bailado seguinte, *Relâche*, provocou verdadeira indignação. O texto fora preparado por Francis Picabia, que o classificou de «instantaneísta» e pretendia ser um ataque aos convencionalismos e um canto à vida. O realizador cinematográfico René Clair tinha rodado um filme para o bailado e as danças eram de Jean Börlin, com os Bailados Suecos de Rudolf de Maré, de certo modo sucessores, em modernidade, dos de Diaghilef. No programa, Francis Picabia escrevera que «preferia que o público gritasse do que aplaudisse»

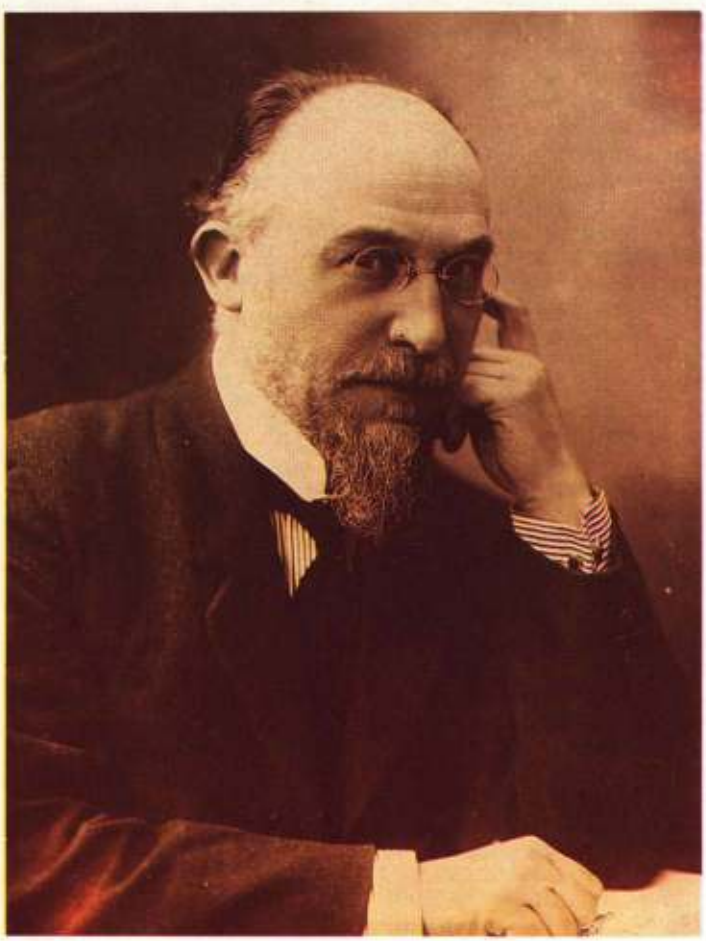


Sócrates, *obra composta por Satie em 1918, por encomenda da princesa de Polignac, é uma das obras mais belas de toda a música francesa do seu tempo. O texto é uma adaptação do próprio Satie dos diálogos platônicos sobre Sócrates. A música, isenta de grandes contrastes e de efeitos patéticos, encerra uma serena grandiosidade. À esquerda:* A Morte de Sócrates, *por Dufresnoy.*

René Clair e, como é lógico, contra Satie.

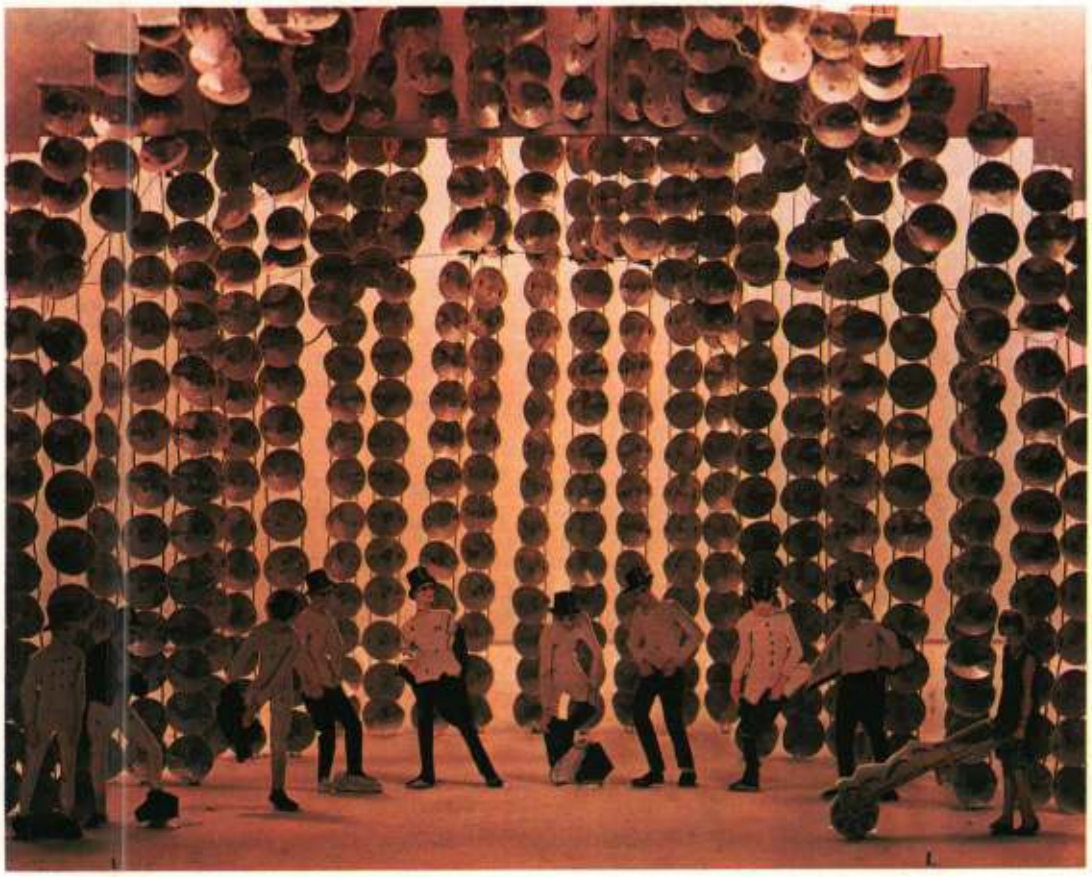
Pode dizer-se que a música de *Relâche* não figura entre as obras-primas de Satie, o que não quer dizer que careça de interesse ou de momentos verdadeiramente conseguidos. Em certa medida, volta a cair na abundância de repetições de *Mercure,* mas é muito superior a ela. A música que Satie compôs para acompanhar o *Entreato Cinematográfico* de René Clair é de grande qualidade e pode figurar entre o melhor da sua produção. Todavia, foi assobiada sem piedade. Nessa altura, Satie estava já muito doente e perto da morte, pelo que não pôde criar nenhuma outra obra mais. Nem sequer há indícios de que tivesse algum projeto de certa envergadura que a morte lhe impedisse concluir; estava já tão minado pela doença que não tinha a força necessária para traçar novos projetos. E há que observar que, apesar de ser um músico tão habituado ao escândalo durante toda a sua vida e até de algum modo o procurar, os desaires afetavam tanto Satie como o afetara antes a sua candidatura falhada à Academia. Com *Relâche*, terminou uma das aventuras criadoras mais originais e apaixonantes de toda uma época.

Não é tarefa fácil avaliar a obra de Satie, dada a sua específica singularidade e as suas reviravoltas estéticas, que, por vezes, chegam a ser contraditórias ou, pelo menos, paradoxais, o que o compositor tinha conscientemente em vista. Satie viveu à margem de todas as escolas ou correntes e negou-se, em muitas ocasiões, a formar ou patrocinar uma própria. Durante grande parte da sua carreira, não foi levado muito a sério nem pelo público nem pelo mundo musical, mas sua influência posterior sobre os jovens



e foi generosamente recompensado. Além disso, como *relâche* é uma palavra francesa que designa o adiamento de uma estréia teatral, a data do bailado foi deliberadamente atrasada dois dias. Na verdade, tudo contribuiu para predispor o público contra o espetáculo e, com efeito, gritou contra Picabia, contra Börlin, contra

Embora durante grande parte da sua vida a obra de Satie (à direita, fotografia do músico) não tenha sido tomada muito a sério pelo público e pelo mundo musical, atualmente passou a ocupar o lugar que merece, devido não só à influência que exerceu sobre outros músicos — Debussy, Grupo dos Seis e de Arcueil —, mas também à qualidade de algumas das suas composições.



Snark International

músicos foi muito grande. Chegou a influenciar Debussy, embora ele rejeitasse essa afirmação. Em contrapartida, Ravel, que declarou dever muito a Satie, não parece ter sido tão influenciado, pelo menos no aspecto mais pessoal da sua obra. Mais tarde, grupos como o dos Seis ou o da escola de Arcueil reclamariam a influência e ascendência de Satie, mas tal só se verificou parcialmente e de uma forma distante, que Satie não queria animar demasiado.

A obra deste compositor só começou a ser valorizada na justa medida após a morte. Antes da Segunda Guerra Mundial, a sua posição era já respeitada e a sua obra tinha um bom lugar entre as do seu tempo. Mas foi principalmente depois do conflito que os jovens se interessaram verdadeiramente por ele. Não se tratava já de tentar imitá-lo, uma vez que o caminho entretanto percorrido pela vanguarda os separava muito, mas sim de dar a conhecer e explorar algumas das suas idéias.

Atualmente, a obra de Satie ocupa um lugar merecido na história da música. É considerado um dos compositores importantes da transição do século e um mestre do humor na música. As suas peças de piano e as suas canções são interpretadas e aplaudidas, enquanto *Parade* é tida como a obra paradigmática de uma época. Só *Sócrates* é mais considerada do que realmente conhecida e os seus dois últimos bailados ainda não chegaram ao grande público. ■

Com a colaboração de Francis Picabia, nos textos e cenários (em cima, um deles), e de Jean Börlin e dos Bailados Suecos de Rudolf de Maré na parte coreográfica, Erik Satie estreou, em 6 de dezembro de 1914, no Teatro dos Campos Elíseos, de Paris, o seu terceiro e último bailado, Relâche.

Catálogo de obras

MÚSICA INSTRUMENTAL

Dança, flauta, oboé, dois clarinetes, fagote, timbales e harpa (1890) • 3 *Sonneries de la Rose-Croix*, trombetas e cravo (1892) • 3 *Morceaux en forme de poire*, piano a quatro mãos (1890-1903) • *En habit de cheval*, piano a quatro mãos e orquestra (1911) • *Aperçus désagréables*, piano a quatro mãos (1908-1912) • *Choses vues à droite et à gauche «sans lunettes»*, violino e piano (1914) • 3 *Petites pièces montées*, orquestra e piano a quatro mãos (c. 1920) • *Musique d'ameublement*, piano, três clarinetes e trombone (em col. com Milhaud, 1920) • *Sonnerie pour réveiller le bon gros Roi des Singes*, duas trombetas (1921).

Piano

Allegro (1884) • *Valse-ballet* (1885) • *Fantaisie-valse* (1885) — • 4 *Ogives* (1886) • 3 *Sarabandes* (1887) • *Gymnopédies* (1888) • 3 *Gnossiennes* (1890) • *Première pensée Rose-Croix* (1891) • *Fête donnée par des Chevaliers Normands en l'honneur d'une jeune demoiselle* (1892) • *Vexations* (c. 1893) • *Danses gothiques* (1893) • *Modéré* (1893) • *Pièces froides* (1897) • *Poudre d'or* (c. 1901) • *Le Piccadilly* (c. 1904) • *Prélude en tapisserie* (1906) • *Passacaille* (1906) • *Nouvelles pièces froides* (1906-1910) • 4 *Préludes flasques «pour un chien»* (1912) • 3 *Véritables préludes flasques «pour un chien»* (1912) • *Descriptions automatiques* (1913) • *Embryons desséchés* (1913) • *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (1913) • *Chapitres tournés en tous sens* (1913) • *Vieux sequins et vieilles cuirasses* (1913) • *Menus propos enfantins* (1913) • *Enfantillages pittoresques* (1913) • *Pecadilles importunes* (1913) • *Les pantins dansent* (1913) • *Sports et divertissements* (1914) • *Heures séculaires et instantanées* (1914) • *Les 3 valses du précieux dégouté* (1914) • *Avant-dernières pensées* (1915) • *Sonatine bureaucratique* (1917) • 5 *Nocturnes* (1919) • *Rêverie de l'enfance de Pantagruel* (c. 1920) • *Premier menuet* (1920).

Obras menores para piano

Arrière-propos; Caresse; Désespoir agréable; 2 *Rêveries nocturnes;* 12 *Petits chorals; Effronterie; Exercices; The Dreamy Fish; Fâcheux exemple; Froid songerie; Gambades; Gnossiennes*, n.os 4-6; *Le grand singe; Harmonies; Nouvelles pièces enfantines; Petite ouverture à danser; Poésie; Prélude canin; Prélude de la mort de M. Mouche; Prière; Le prisonnier moussade; Profondeur; Songe creux.*

OBRAS DE TEATRO

Le fils des étoiles, pastoral caldaica (Sâr Péladan, 1891) • 2 *Préludes du Nazaréen*, piano, música de cena (H. Mazel, 1892) • *Uspud*, piano, bailado cristão (J. P. Contamine de Latour, 1892) • *Prélude d'Eginhard*, piano, música de cena (1893) • *Prélude de la porte héroïque du ciel*, piano, drama esotérico (J. Bois, 1894) • *Jack-in-the-Box*, pantomima (D. Dépaquit, 1899); bailado (Balanchine, 1926) • *Geneviève de Brabante*, pequena ópera de bonifrates (J. P. Contamine de Latour, 1899) • *Le piège de Méduse*, comédia musical (1913) • 5 caretas para *O Sonho de Uma Noite de Verão*, música de cena (W. Shakespeare, 1914) • *Parade*, bailado (Cocteau, Massine, 1917) • *La belle excentrique*, fantasia de baile (c. 1902) • Recitativos para *Le médecin malgré lui*, de Gounod (1924) • *Mercure*, bailado (Massine, 1924) • *Relâche*, bailado (Picabia, Börlin, 1924).

MÚSICA VOCAL

Messe des pauvres, coro, órgão e piano (c. 1893-1895) • *Socrate*, uma ou mais vozes, piano e orquestra de câmara, drama sinfónico (Platão, 1918).

Canções

Élegie (Contamine de Latour, 1887) • 3 *Mélodies* (Contamine de Latour, 1887) • *Salut drapeau!* («Saudação à Bandeira») (Sâr Péladan, 1891) • *Bonjour, Biqui!* (1893) • 3 *Poèmes d'amour* (Satie, 1914) • 4 *Mélodies* (Fargue, M. Godebska, Chalupt, 1916) • 4 *Petites mélodies* (Lamartine, Cocteau, séc. XVIII, Radiguet, 1920) • *Ludions* (Fargue, 1923) • *Canções de Café-Concerto* (c. 1900): *Tendrement* (V. Hyspa), *Je te veux* (H. Pacory); *La diva de l'Empire* (D. Bonnaud, N. Blès).

Capítulo 3

A música instrumental francesa do século XIX

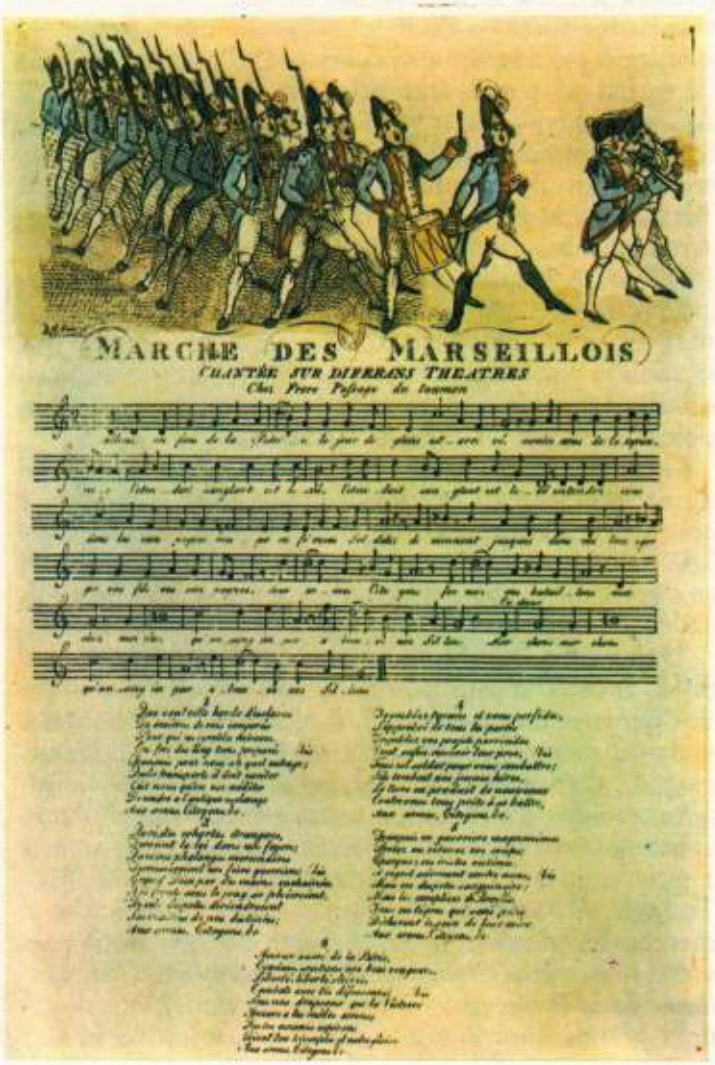
A partir de 1789, isto é, desde o início da Revolução Francesa, as instituições musicais do Ancien Régime deixaram de funcionar e foram substituídas por novos centros de ensino. Em Paris, Bernard Sarrette, com a colaboração de alguns músicos da antiga Guarda Nacional, organizou, em 1792, uma escola gratuita de música que, em 1793, se converteu no Instituto Nacional de Música e, em 1795, passou a ser o Conservatório Nacional de Música e Declamação. Foram os anos eufóricos dos hinos patrióticos e a grande época das bandas musicais, criadas pela necessidade de acompanhar as vozes que cantavam, exacerbadas por um ideal revolucionário que nada conseguiu exprimir com tanta força como *La Marseillaise*, escrita em 1792 pelo capitão Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836), um músico amador bastante insignificante.

Entre as marchas militares mais célebres contam-se *Le chant du départ* (1794), de Étienne-Nicolas Méhul, e a *Marche lugubre* (1791), de François-Joseph Gossec, que representaram contributos triunfais para a outrora chamada orquestra de harmonia, formada por um conjunto de instrumentos de sopro. As reformas posteriores serviram para que, depois das inovações introduzidas por Adolphe Sax (1814-1894) — aperfeiçoou o clarinete baixo (1830) e inventou o saxofone (c. 1840) —, se desenvolvesse a música de câmara para grupos instrumentais de sopro. Mathieu-Frédéric Blasius (1758-1829) e François-René Gebauer (1773-1845) contribuíram decisivamente para aumentar esta literatura musical herdada dos finais do século anterior. Não muito mais, musicalmente, herdou o século XIX francês do último período do seu antecessor. As criações dos artistas da época, embora tenham decorrido numa efervescência artística excepcional, estavam demasiado condicionadas para exprimir conceitos duradouros. Por outro lado, Napoleão manifestou claramente a sua preferência pela música italiana e exigiu a presença em Paris de muitos músicos italianos, aos quais rendeu todo o preito que o seu limitado amor pela música lhe permitia. Todavia, há que referir que o classicismo manteve, no início do século XIX, uma vigência que, na verdade, era o último estertor; durante os reinados de Luís XVIII e de Carlos X, foram desaparecendo os compositores cuja vida decorrera entre os dois séculos: Devienne (1803), Grétry (1813), Méhul (1817), Bréval (1823) e Gossec (1829).

O apogeu da música teatral

O século XIX começou, pois, em França, com o triunfo de instrumentistas e cantores italianos e com a atividade de músicos franceses que já tinham dado o melhor da sua inspiração e da sua arte. A criação musical estava ameaçada de estagnação devido à rotina, sem atitudes artísticas renovadoras. Em 1818, Anton Reicha (1770-1836) foi nomeado professor de composição do Conservatório de Paris. A novidade das lições do músico tcheco foi rapidamente assimilada pelos seus alunos, entre os quais se encontravam Berlioz, Franck e Gounod. Coube ao primeiro despertar a música francesa da letargia com a estréia da sua *Sinfonia Fantástica* em 1830, o ano também da tumultuosa estréia de *Hernâni*, de Victor Hugo.

Nesta época, o teatro ocupava, porém, um lugar privilegiado na vida cultural e a ópera italiana era a soberana absoluta dos teatros líricos, impondo os seus modos convencionais, com alardes virtuosísticos e efeitos brilhantes que nenhum compositor podia deixar de praticar se desejasse alcançar o êxito.

Rossini retira-se do mundo da ópera em 1829, após a estréia de *Guillaume Tell*, mas as suas obras gozavam de um êxito permanente. Bellini com *I puritani* (1835), Donizetti com *La favorite* e *La fille du régiment* (1840), Meyerbeer, Halévy, Auber e muitos outros obtiveram triunfos estrondosos com as suas obras italianas ou italianizantes, algumas das quais não resistiram à passa-

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

A Marselhesa *(à direita, partitura) foi composta, em 1792, por Rouget de Lisle, com o nome de* Canto de Guerra do Exército do Reno. *Adaptada como hino por um batalhão de marselheses chamado a Paris quando da insurreição de 10 de agosto, o povo parisiense deu-lhe o nome por que hoje a conhecemos. Em 14 de fevereiro de 1879, foi adotada como hino nacional.*

gem do tempo ou o fizeram com dificuldade porque foram pensadas para um público amante da bravura vocal e dos grandes efeitos teatrais. André-Georges Onslow (1784-1852) e Alexandre Boëly (1785-1858), que não seguiram esta linha de conduta e se mantiveram fiéis à música instrumental, ficaram apenas como nomes históricos da transição francesa do classicismo para o romantismo. As suas obras mal foram tidas em conta, afogadas pela avalancha de fantasias, arranjos e variações sobre temas de óperas que, hoje em dia, são pouco menos do que enfadonhas e naquela época foram o *modus vivendi* dos instrumentistas dotados de virtuosismo mais ou menos fulgurante. É claro que o mau gosto musical imperava em França e nem Chopin, nem Liszt, nem Paganini, solistas de fama, puderam melhorar a ambição estética de um público que, é certo, não deixou de aplaudir as técnicas arrebatadoras destes virtuoses do piano e do violino. Alguns músicos rebelaram-se contra esta degradação musical e tentaram, como Alexandre Choron (1771-1834), elevar a cultura musical, com resultados não muito favoráveis.

O movimento romântico

O romantismo surgiu, em França, num clima nada propício, o que explica que Berlioz, Liszt e Chopin — considerando que os dois últimos fizeram a sua carreira em Paris — tenham sido artistas geniais isolados. Uma prova da preponderância do teatro naquela época é o fato de a reação contra o romantismo e a música italiana se ter iniciado no palco. Os primeiros resultados foram o declínio da grande ópera de caráter histórico e o nascimento, cerca de 1850, de um conceito de teatro lírico mais ambicioso e mais autêntico. Berlioz foi, sem dúvida, uma peça importante do ressurgir da música genuinamente francesa, mas talvez hajam sido mais decisivas as contribuições teatrais de Gounod e Bizet, sem esquecer as obras de Offenbach, tão representativas dos gostos da sociedade francesa do Segundo Império. A música instrumental foi-se afirmando progressivamente com as sonatas, os concertos e as sinfonias de Lalo, Saint-Saëns e Bizet, ao mesmo tempo que o público voltava a interessar-se pelo fenômeno musical, divulgado pelos Concerts du Conservatoire e, depois, pelos Concerts Populaires Pasdeloup.

Dado o importante significado da sua obra no processo de recuperação da personalidade da música francesa e como primeiro grande romântico francês, Hector Berlioz merece um lugar de honra entre os compositores da sua geração. À sua personalidade e à sua obra foi dedicado um extenso espaço no segundo volume desta obra.

Depois de Berlioz, Félicien David (1810-1876) é o único músico francês autenticamente romântico. Autor de óperas — destaquemos *Lalla-Roukh* — e de sinfonias mais ou menos programáticas — *Le désert* («O Deserto») —, tornou-se célebre graças às suas *Mélodies orientales*, escritas em 1840. Em linhas gerais, a sua produção apresenta uma construção elementar que serve de suporte a um exotismo altamente apreciado no seu tempo. Todavia, as únicas obras pelas quais Félicien David merece ser recordado talvez sejam os seus coros para vozes masculinas (*Ronde des Saint-Simonieurs, Cris populaires de la Provence* e *Choeur des chasseurs*), que deram uma grande contribuição ao movimento dos orfeões.

A influência de Franck

Quando se fala de música instrumental francesa do século XIX, não se pode esquecer a influência que teve sobre o seu desenvolvimento o magistério de Franck, de cujas aulas surgiram notáveis compositores. Cronologicamente, o primeiro discípulo de Franck foi Alexis de Castillon (1838-1873), um dos mais ativos impulsionadores da Société Nationale de Musique. Talvez devido à sua morte prematura, há nas suas obras muitas promessas de criações importantes, como se pode deduzir do concerto de piano, do *Salmo* e de uma interessante coleção de peças vocais e instrumentais.

Apesar do seu talento musical, Arthur Coquard (1846-1910) foi um compositor cuja produção não chegou ao grande público. Quanto a Guillaume Lekeu (1870-1894), músico de origem belga, a brevidade da sua existência só nos permite vislumbrar uma carreira que poderia ter sido brilhante, a ajuizar pela sua quase genial sonata de violino, datada de 1890.

Em pleno auge da romança — forma de expressão musical própria do Segundo Império —, os salões parisienses aclamaram duas compositoras: Augusta Holmès (1847-1903) e Cécile Chaminade (1857-1944). A primeira, de origem irlandesa, escreveu sob o pseudônimo de Hermann Zeuta. As suas óperas e sinfonias obtiveram um êxito notável, mas não igualaram o das suas melodias, compostas num estilo próximo do de Massenet, embora a autora tivesse estudado composição com César Franck. Por sua vez, Cécile Chaminade, que foi aluna de Benjamin Godard, gozou de uma efêmera mas intensa popularidade graças à sua canção *L'anneau d'argent* («O Anel de Prata»).

No campo da música religiosa, há que citar, entre outros, Charles-Marie Widor (1845-1937), aluno de Saint-Saëns, organista de prestígio e autor fecundo, e Eugène Gigout (1843-1925).

Também têm interesse — mais pela sua construção do que pelas idéias — as sonatas de Alexandre Guilmant (1848-1911) e a *Suíte Gótica*, a sinfonia e a sonata de violoncelo, de Léon Boelmann (1862-1897).

Chausson, precursor do impressionismo

A marca de César Franck é também evidente em Ernest Chausson, sem que por isso se deixe de notar na sua obra a influência das lições, recebidas no Conservatório de Paris, de Massenet, de quem assimilou a facilidade e o suave colorido da melodia. Nascido em Paris, a 20 de janeiro de 1855, no seio de uma família endinheirada e casado com uma mulher da sociedade francesa mais elitista, pai de cinco filhos e proprietário de uma suntuosa mansão decorada por Lerolle e recheada de obras de arte, a sua produção musical tomou corpo depois de muitas dúvidas e incertezas. Atraído pelas estéticas de Wagner, Franck e do jovem Debussy, as primeiras composições de Chausson revelam uma efusão pós-romântica tingida de um pessimismo exagerado, notando-se, por outro lado, clareza de idéias, sentido das proporções, uma elegância cuidada e um equilíbrio muito pessoais. A sua personalidade é evidente, sobretudo no lírico concerto de piano e cordas (1889), na sinfonia em si bemol (1890) e no popular *Poema*, de violino e orquestra (1896). Assim, pois, qualquer estudo sobre a obra de Chausson terá de se centrar basicamente

na melodia, suporte vivo da sua arte. Debussy admirava nela a liberdade da forma, as proporções harmoniosas e a doçura do tom. As suas coleções de canções ou melodias para instrumentos, em que abundam excelentes trabalhos *(Hébe, Le colibri, Deux duos, Nanny, Serres chaudes, Trois lieder, Cantique à l'épouse)*, permitem afirmar a sua condição de criador amavelmente inspirado e independente. Desde 1888 até à sua morte, desenvolveu uma incansável atividade para dar a conhecer as obras dos jovens compositores franceses, que estimulou do seu cargo de secretário da Sociedade Nacional de Música. Chausson é um produto nítido da escola franckista com leves influências wagnerianas, mas, acima de tudo, é um artista com características próprias, que devemos salientar pelo refinamento das suas harmonizações precursoras do impressionismo. Chausson faleceu em 10 de junho de 1889, vítima de um acidente de bicicleta, no parque da sua propriedade de Limay.

Embaixo: cenário de Hugh Stevenson (1910-1956) para a primeira representação — em 26 de janeiro de 1936 — do bailado Le Jardin des lilas, *no Teatro Mercúrio, de Londres. Com música de Chausson e coreografia de Tudor, esta obra pertence ao chamado período psicológico, em que cada movimento de dança refletia um determinado estado de alma.*

Lalo, um hábil instrumentista

Édouard Lalo dedicou bastantes esforços ao teatro lírico, mas foi na música experimental que encontrou o seu melhor meio de expressão. Nascido em Lille, a 27 de janeiro de 1823, iniciou estudos de violino e violoncelo na cidade natal. Apesar da oposição de seus pais, aos 16 anos mudou-se para Paris, onde estudou violino com Habeneck e composição com Schulhoff e Crèvecoeur. Em 1855, foi co-fundador do Quarteto Armingaud-Jacquard, em que foi violinista. Como compositor, não teve facilidade em estrear as suas obras e o êxito só o bafejou em 1874 e 1875, com o seu concerto de violino e a *Sinfonia Espanhola*, escritos para Pablo Sarasate. A orquestra sinfônica foi para Lalo um banco de ensaio do qual obteve quase sempre resultados admiráveis, que fazem esquecer o interesse menor dos seus conceitos musicais. Hábil instrumentista, misturou timbres e combinou temas de origem estrangeira, para criar partituras tão atraentes como superficiais. O brilho das duas composições referidas, bem como do concerto de violoncelo, eclipsou obras em que Lalo é mais interessante do ponto de vista conceptual, como a sinfonia em sol menor, o *Divertimento* e o bailado *Namouna*. Esta última peça é um dos expoentes máximos da sua perícia na manifestação da música popular exótica. A estética de Lalo não foi a de um músico transcendente, mas a sua inventiva melódica, a particularidade dos seus ritmos e a

Arquivo Salvat

fácil criação de coloridos orquestrais converteram-no num dos fundadores da escola sinfônica francesa. Lalo faleceu em Paris, a 22 de abril de 1892.

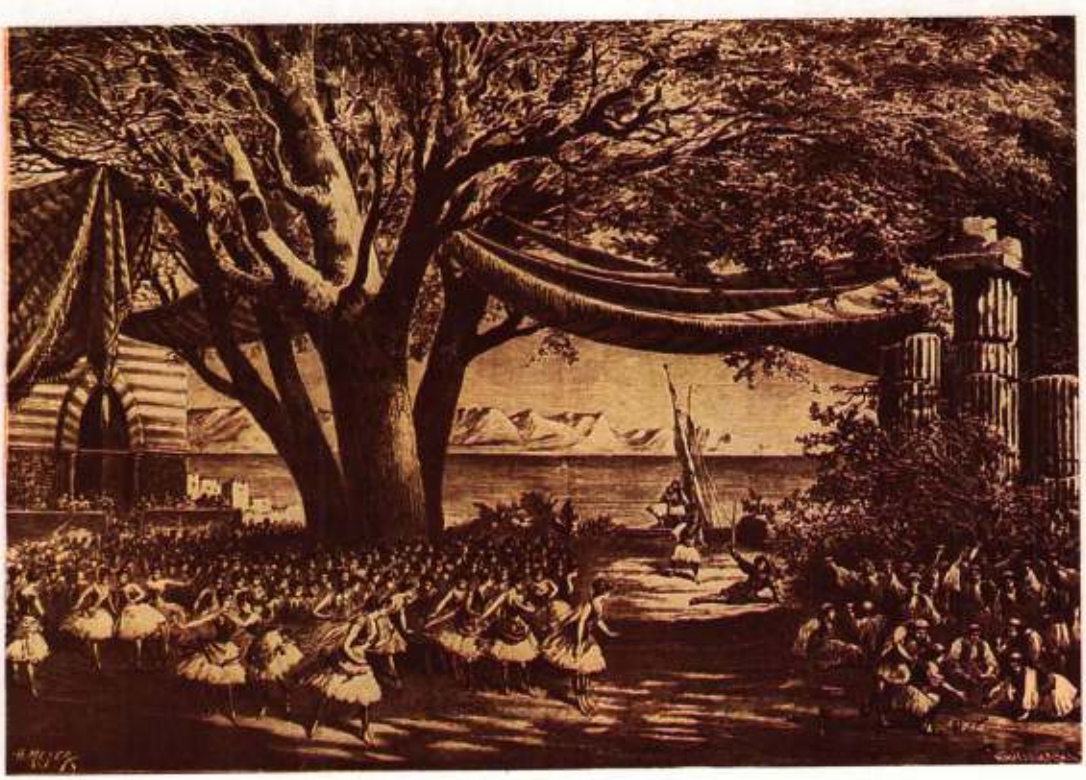
O humor e a ironia de Chabrier

A partitura da rapsódia *Espanha* é o único título que ficou da de modo algum escassa produção de Emmanuel Chabrier, compositor nascido em Ambert, Puy-de-Dôme, a 18 de janeiro de 1841. Em algumas das suas obras podem apontar-se uma harmonia colorista e uma orquestração com achados surpreendentes num artista que só se dedicou inteiramente à música durante os últimos quatorze anos da sua vida, depois de se ter demitido do seu cargo administrativo no Ministério do Interior. Chabrier sentiu-se atraído pelo teatro e dedicou trabalhos notáveis à ópera-cômica, com um tom de leveza que permite considerá-lo introdutor do humor na música. *L'étoile* («A Estrela») (1877), *Une éducation manquée* («Uma Educação Falhada») (1879), *Gwendoline* (1886) e *Le roi malgré lui* («O Rei contra Vontade») (1887) são manifestações muito características do estilo deste compositor, em cuja obra sobressai a coleção de *Dix pièces pittoresques,* de piano (1881). Chabrier faleceu em Paris, a 13 de setembro de 1894.

A autocensura de Duparc

Entre os discípulos mais importantes de César Franck deve mencionar-se Henri Duparc, nascido em Paris, a 21 de janeiro de 1848. Músico dominado por escrúpulos criadores injustificados e um rigor crítico que o obrigou a destruir muitas das suas obras, o seu catálogo compreende dezoito canções, um moteto, dois poemas sinfônicos, uma suíte para piano *(Feuilles volantes)* e um duo. A escassez desta produção não deve surpreender se considerarmos o critério de seleção do autor, a que há que acrescentar a circunstância de ter deixado de compor aos 35 anos, embora tenha falecido em idade

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim



Arquivo Salvat

Composto por Édouard Lalo (em cima, retrato), em 1882, o bailado Namouna *(à direita, gravura da cena final) é um claro expoente da perícia com que o compositor soube manipular a música popular exótica.*

Arquivo Salvat

Biblioteca Central, Barcelona/Arquivo Salvat

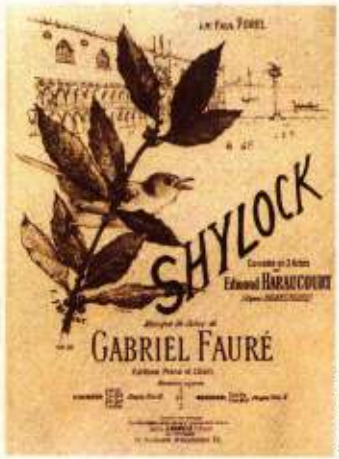
O folclore espanhol influiu na maior parte dos compositores franceses da segunda metade do século XIX. À esquerda: gravura francesa da época. Em cima: ilustração de Xavier Güell para As Flores do Mal, *de Baudelaire, poeta simbolista francês que inspirou algumas das peças líricas de Henri Duparc.*

avançada, em 13 de fevereiro de 1933. Disse-se que a causa desta repentina esterilidade foi uma perturbação mental, mas os seus biógrafos não encontraram nem na sua correspondência nem no testemunho das pessoas que o conheceram a mais leve alusão a esta doença. Artista refinado, nos seus poemas líricos os elementos românticos e o simbolismo literário são tratados com uma emoção e uma nitidez pouco habituais na França da sua época. As suas frases melódicas têm um esplendor nobre, uma inspiração sem intermitências e um sentimento sempre coerente com a poesia. Baudelaire dificilmente poderia ter sido cantado com uma compenetração tão íntima como o fez Henri Duparc, em cujos acompanhamentos de piano se intui a orquestra desenvolvendo a poderosa e fina imaginação do artista.

Fauré, um continuador do romantismo

Do grupo dos compositores (Saint-Saëns, Franck, Lalo, Massenet, Bizet, Duparc e Fauré) que, em 1871, fundaram a Sociedade Nacional que iria receber o nome de «Ars Gallica», e que tinha como objetivo renovar a música francesa, Fauré é o único que produziu obras representativas no século XIX e no XX, fato que obriga a incluir o seu nome nos estudos da música francesa dos dois séculos. Nascido em Pamiers, a 12 de maio de 1845, e falecido em Paris, a 4 de novembro de 1924, Fauré recebeu toda a sua formação artística na escola de Niedermeyer, apresentando-se desde as suas primeiras composições como um continuador do romantismo, mas deixando que a evolução da sua estética seguisse uma sublimação natural, alheia a tudo o que fosse exterior. A arte aristocrática, sutil, impermeável à grandiloqüência, com que Fauré se aproximou da poesia de Verlaine para construir a canção francesa mais autêntica, é um dos pontos culminantes do renascimento musical do seu país e representa a encarnação lírica da cultura francesa mais genuína. A beleza, a discrição e a originalidade da música de Fauré para voz e piano constituem o mais claro exemplo de uma sensibilidade refinada, que já nada tem em comum com a romança de salão, tão na moda uns anos antes. Na sua evolução, Fauré conservou a homogeneidade de estilo e uma estabilidade de espírito capazes de resistir ao ímpeto das novas tendências artísticas. Foi sempre fiel a si próprio e aos seus modelos: Schumann, Chopin, Mendelssohn e Gounod, levando as suas formas de expressão até aos últimos limites do seu tempo, o que, de certo modo, o acredita como um inovador do seu próprio estilo.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim



Arquivo Salvat

Em cima: capa de Shylock, *comédia de Haraucourt para a qual Fauré compôs, em 1889, a música de cena. À esquerda: fotografia dos membros fundadores da Sociedade Musical Independente, tirada em 1900. Da esquerda para a direita: Aubert, Mathot, Ravel, Caplet, Koechlin, Vuillermoz, Hure; sentados ao piano: Fauré e Roger-Ducasse. Embaixo: cartaz do anúncio de* Fervaal, *ópera de Vincent d'Indy estreada em Bruxelas, a 12 de março de 1897, e pertencente ao grupo de obras deste compositor caracterizadas por forte influência germânica.*

D'Indy, um romântico tardio

Também a cavalo entre o século XIX e o XX, Vincent d'Indy, compositor nascido em Paris, a 27 de março de 1851, e falecido na mesma cidade, a 2 de dezembro de 1931, escreveu a sua produção flutuando entre duas atitudes extremas, uma de caráter germânico e outra de caráter nacionalista.

Os ensinamentos que recebeu de César Franck e a descoberta da obra de Wagner converteram-no num profundo admirador do romantismo alemão; por outro lado, o seu patriotismo chauvinista fê-lo militar com fervor em prol da música francesa. A obra de d'Indy pode dividir-se em três períodos. O primeiro, nitidamente germânico, denota a influência clara de Mendelssohn, Schumann e Wagner, e é o único que se enquadra dentro do século XIX. O segundo, que se distingue pelo seu acrisolado nacionalismo, e o terceiro, timbrado por uma espécie de classicismo que tende para a simplificação, pertencem totalmente ao acervo musical do século XX. Apesar destas mudanças de postura técnica e do evidente esforço do compositor para dar agilidade ao seu discurso musical nos últimos anos de trabalho, a música de Vincent d'Indy conserva idênticas características, ou seja, uma carência de espontaneidade melódica que é compensada pela solidez da construção harmônica e pelo brilho da orquestração, evidentemente aprendida com Berlioz, mais do que com o professor César Franck. ■

Biblioteca da Ópera, Paris/Arquivo Salvat

Perfil biográfico

Capítulo 4

Debussy, «um músico francês»

Marcel Dietschy, um dos biógrafos de Claude Debussy, cita uma carta que o autor de *Pelléas et Mélisande* escreveu, em 1911, a André Caplet: «Temos a alma que nos foi legada por uma multidão de pessoas completamente desconhecidas e que, ao longo das gerações, atuam sobre nós sem que, muitas vezes, saibamos muito sobre isso.» No que diz respeito a Debussy, o mistério é total. Nada o predestinava à música. Na sua genealogia figuram um vinhateiro borgonhês, Edme de Bussy, nascido em Benoisey, em 1639; um agricultor e, mais tarde, um ferrador. Cerca de 1792, o seu bisavô, Pierre de Bussy, nascido em 1768, estabeleceu-se em Paris, onde casou em segundas núpcias com a filha de um carpinteiro e abriu uma oficina de serralharia no bairro de Saint-Germain-des-Prés. O seu quarto filho, Claude-Alexandre, avô do músico, exerceu a profissão de carpinteiro e teve nove filhos. A mais velha, Clémentine, foi a madrinha de Claude Debussy. O segundo, Manuel-Achille, nascido em Montrouge, em 1836, foi o pai do músico. Entre os mais novos, Jules-Alexandre, nascido em 1849, foi fixar-se em Inglaterra, em Manchester, onde deu lições de francês e de música. Primeiro músico da linhagem, parece não ter exercido qualquer influência sobre o sobrinho. Pelo contrário, a de Clémentine foi, como veremos, muito considerável. Quanto ao caráter de Manuel-Achille e de sua mulher, Victorine Manoury, também de origem borgonhesa, encontrar-se-ão marcas em Claude Debussy. O pai do músico manifestou a sua independência alistando-se na infantaria da marinha, experimentando a sorte nas mais diversas profissões e participando, em 1872, nas lutas da Comuna com o posto de capitão. A mãe foi uma mulher apaixonada, violenta, pouco conformista e desprovida de sentimentos maternais, embora, neste aspecto, Claude tenha sido compensado pelo carinho de sua madrinha. Logo após o seu casamento, celebrado em Clichy em 30 de novembro de 1861, os pais de Debussy mudaram-se para Saint-Germain-en-Laye, para o n.º 38 da Rue du Pain, um velho edifício em que, no andar térreo, havia um armazém de cerâmica. Nesta casa nasceu em 22 de agosto de 1862, quando mal rompia a alva, Achille-Claude Debussy. A criança foi batizada em 31 de julho de 1864, na igreja paroquial de Saint-Germain-en-Laye. Os pais, cujo negócio estava em perigo, estabeleceram-se, primeiro, em Clichy e, depois, em Paris. Quando dos acontecimentos da Comuna, o pai de Debussy juntou-se às fileiras dos revolucionários. Em virtude disso, foi julgado e enviado para a prisão durante um ano.

Primeiros contatos com a música

Na sua infância cinzenta, as estadas de Claude Debussy em Cannes, em casa da madrinha, nos anos de 1870 e 1871, tiveram um brilho que a sua memória iria conservar durante muito tempo, segundo testemunha uma carta dirigida, em 1908, ao seu editor, Jacques Durand: «Lembro-me da via férrea que passava em frente da casa e do mar, ao fundo, no horizonte, o que, por momentos, fazia pensar que a via férrea saía do mar ou que penetrava nele [...] Depois, o caminho de Antibes, onde havia tantas rosas, que nunca na vida vi tantas juntas.» Esta madrinha, esta boa fada, costureira de profissão,

Discoteca Municipal, Saint-Germain-en-Laye

Achille-Claude Debussy nasceu em 22 de agosto de 1862, no n.º 38 da Rue du Pain (embaixo), de Saint-Germain-en-Laye, pequena cidade situada na margem esquerda do Sena, onde também viram a luz Henrique II e Luís XIV. À esquerda: fotografia do músico com 5 anos de idade. A discrição que Debussy manteve sempre sobre a sua infância deu origem a uma infinidade de suposições. Para uns, a causa seria a vergonha que sentiu pelo encarceramento do pai; para outros, em contrapartida, as numerosas dificuldades econômicas que a família teve de enfrentar para sobreviver.

Roger Viollet

tinha entrado em 1863 (com 28 anos) como governanta para casa de um financeiro, Achille-Antoine Arosa, que, no ano seguinte, aceitou ser padrinho de Claude Debussy. Os laços entre Clémentine Debussy e Achille-Antoine Arosa só duraram cinco anos, pelo que há que admitir que os contatos do músico com o financeiro apenas se verificaram durante a sua primeira infância, recebendo dele magníficos brinquedos. Sem dúvida, entreviu um mundo em que tudo era feliz e refinado, um mundo de que teve, durante muito tempo, nostalgia, antes de o conquistar. Mas continuam a ser aventadas hipóteses sobre a influência que Achille-Antoine Arosa, notável apreciador de pintura e de música, poderia ter tido sobre Debussy. Foi em casa de sua tia, casada com Alfred Roustan, *maître d'hotel* em Cannes, que Debussy teve a revelação da luz mediterrânica. Em Cannes, em 1871, recebeu de um músico italiano, Giovanni Cerutti, as suas primeiras lições de piano. Este professor improvisado (era violinista de profissão) não descobriu as aptidões musicais do seu aluno. Era apenas um prelúdio. O verdadeiro contato com a música produziu-se alguns meses mais tarde, graças ao encontro de seu pai com Charles de Sivry, cunhado de Verlaine. Em junho de 1871, Charles de Sivry foi preso como simpatizante da Comuna e levado para Satory, onde travou conhecimento com Manuel-Achille Debussy. A mãe de Charles de Sivry, Madame Mauté de Fleurville, interessou-se pela família do companheiro de seu filho e descobriu os dotes musicais de Claude Debussy, pelo que propôs que tivesse aulas de piano, a fim de preparar a sua entrada no Conservatório. Madame Mauté de Fleurville interpretava admiravelmente Chopin, de quem pretendia ter sido aluna (o que era, sem dúvida, falso) e era, além disso, uma excelente professora, a ajuizar pelos resultados obtidos, uma vez que, ao fim de um ano, Debussy atingiu o nível do Conservatório e nele ingressou a 22 de outubro de 1872.

Aí teve aulas de piano e solfejo com Antoine Marmontel, que fora professor de Georges Bizet, e com Albert Lavignac, que, fora das horas de aula, lhe daria a conhecer as obras de Wagner. Léon Vallas referiu que, «como todos os alunos que eram verdadeiramente músicos, as suas notas eram melhores no ditado e na leitura do que na teoria». A criança tinha um ouvido apurado e lia as notas com facilidade, mas, por natureza pouco dócil, sentia um horror instintivo pelos princípios teóricos, que, para ele, roçavam a abstração, quando não lhe pareciam perfeitamente incompreensíveis. As primeiras recompensas — em 1875, um *accessit* de piano; em 1876, uma primeira medalha de solfejo; em 1877, um segundo prêmio em piano — levaram os pais a acalentar esperanças que, em 1878, se veriam frustradas, quando o aluno não obteve o primeiro prêmio de piano com que contavam para lançarem o filho na carreira de virtuose. Em 1877, Debussy foi admitido na classe de harmonia de Émile Durand. Compositor medíocre e professor rotineiro, Durand corrigia furiosamente os erros de oitavas e quintas deste aluno que manifestava uma especial predileção pelos encadeamentos harmônicos reprovados pelos tratados, mas acabou por reconhecer que, «se isso não era de modo algum ortodoxo, era, em contrapartida, muito engenhoso». Naturalmente, Debussy não obteve qualquer prêmio nesta disciplina, nem sequer um *accessit*. Em compensação, na cadeira de acompanhamento regida por Auguste Bazille sobressaiu como um «bom harmonista» e, em 1880, foi-lhe concedido o primeiro prêmio.

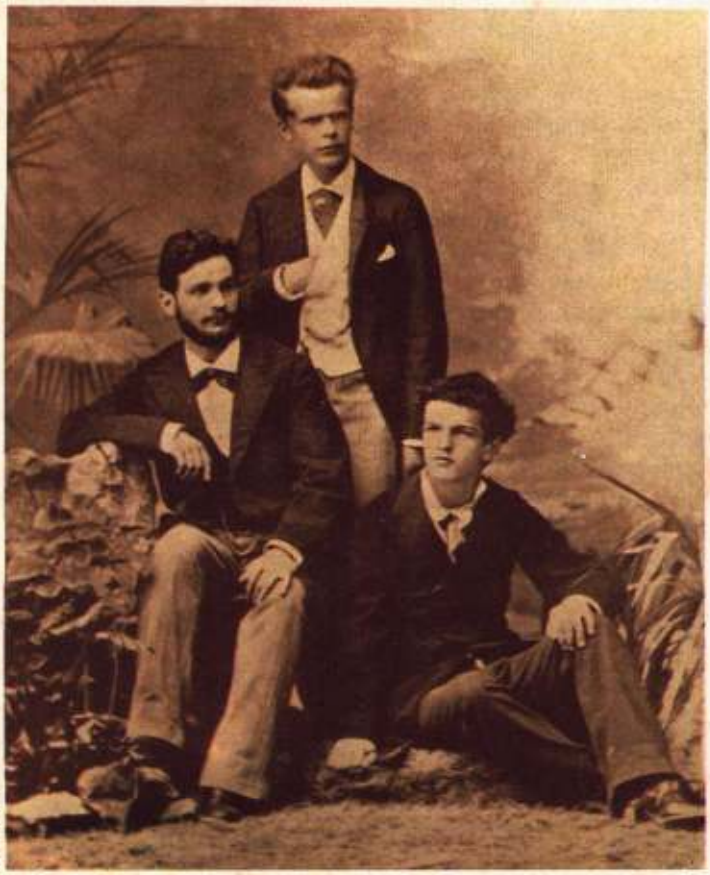
Viagens, estudos e férias

No verão anterior, recomendado por Marmontel, o jovem teve a sorte de ser contratado como pianista para casa de Madame Pelouz-Wilson, que vivia no castelo de Chenonceaux, o que lhe permitiu passar uma férias agradáveis participando em concertos de câmara. Mas o

Arquivo Salvat

Roger Viollet

Em 1872, depois de ter passado nos exames de admissão, para os quais havia sido preparado gratuitamente por Madame Mauté de Fleurville, Claude Debussy passou a fazer parte dos alunos do Conservatório Nacional de Música de Paris (à direita). Em cima: retrato de Antoine Marmontel, professor do referido estabelecimento.



Arquivo Salvat

Em cima: Debussy (sentado no chão) juntamente com outros dois componentes do trio da Sra. von Meck. Tirada em 1880, esta fotografia corresponde ao primeiro dos três verões que o músico passou a serviço da referida senhora.

Museu do Petit Palais, Paris

Marie-Blanche Vasnier, à direita, num retrato de Jacques-Émile Blanche, foi a primeira musa de Debussy. Cantora e intérprete de talento, ao mesmo tempo mulher bela e inteligente, a ela foram dedicadas várias obras do jovem Debussy.

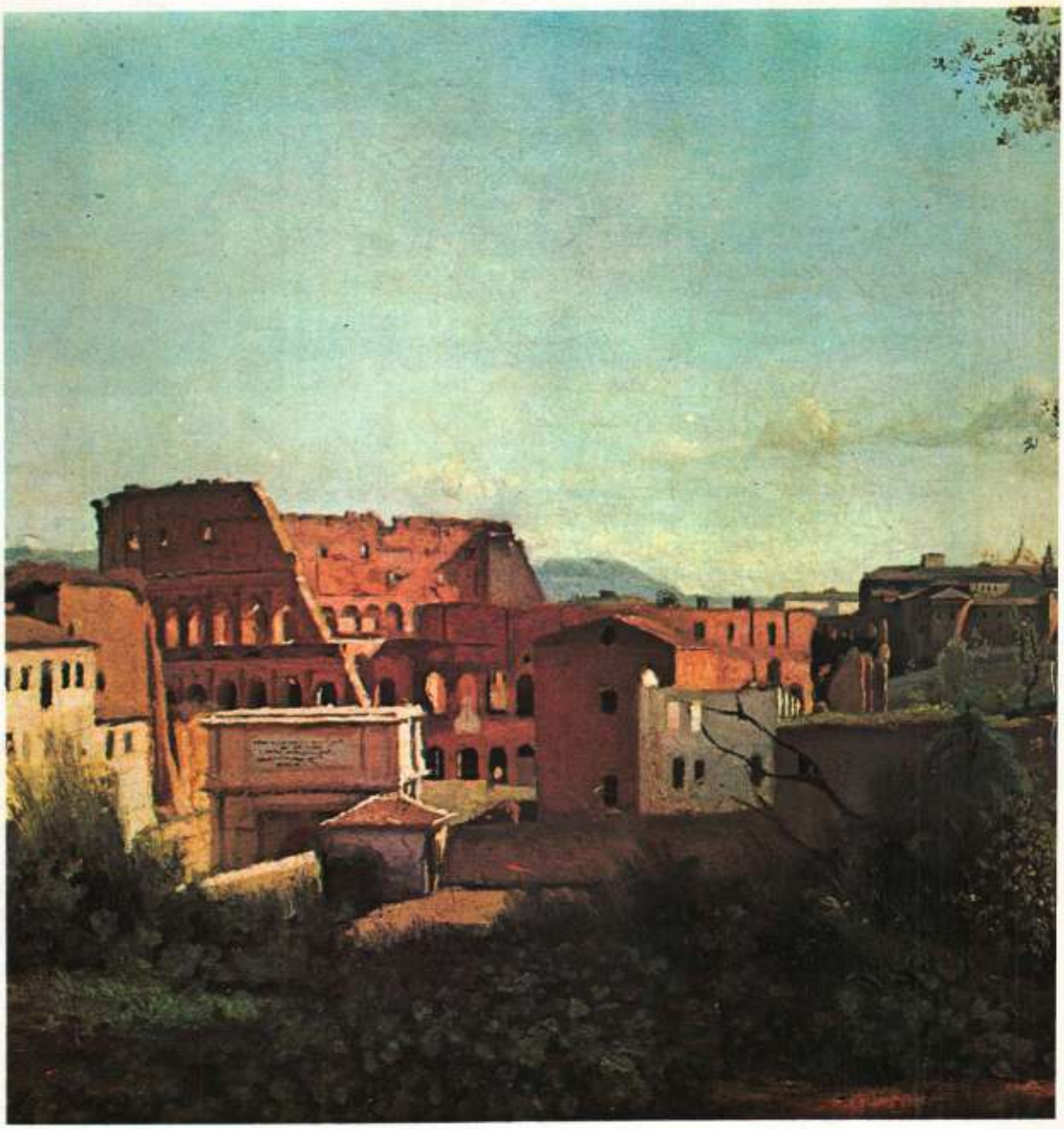
verão de 1880 traria algo ainda mais atraente a Debussy. Uma grande dama russa, Nadiejda von Meck, rica viúva de um engenheiro das estradas de ferro e protetora de Tchaikovski, pedira ao Conservatório que lhe indicasse um jovem pianista que desse lições aos seus filhos, que tocasse com ela a quatro mãos e participasse nos seus serões de música de câmara. Os seus dotes de leitura à primeira vista e uma nova recomendação de Marmontel fizeram que fosse escolhido para esse emprego. O músico chegou a casa da Sra. von Meck, em Interlaken, a 8 de julho de 1880, acompanhou-a até Arcachon e, daí, até a Itália — Fiésole e Veneza. Nos dois verões seguintes, foi convidado a ir a Moscou. O músico aceitou. A Sra. von Meck referiu: «Parisiense até à medula dos ossos [...] Verdadeiro rapaz de Paris, espiritual como nenhum e que espanto nas imitações; imita na perfeição Gounod e Ambroise Thomas.» Mas, no verão de 1882, as coisas correram mal quando o jovem pianista teve o arrojo de pedir à Sra. von Meck a mão de sua filha Sonia. Debussy foi convidado a regressar a Paris antes da data prevista. A Sra. von Meck não lhe guardou rancor. Em 1884, ao saber que Debussy ganhara o Prêmio de Roma, escreveu a Tchaikovski: «Não me surpreende. É um rapaz muito dotado; a sua prolongada permanência a meu lado fê-lo ampliar os seus horizontes e refinar o gosto em contato com músicos estrangeiros. Este aprofundamento do seu saber foi-lhe muito útil.»

Em dezembro de 1880, Debussy inscreveu-se no Conservatório na cadeira de composição de Ernest Guiraud. A sua reputação de aluno muito dotado mas indisciplinado viu-se confirmada pelos juízos de Guiraud: «Inteligente, mas precisa que o refreiem. Natureza rara, mas inteligente.» No concurso de 1882, obteve um segundo *accessit* em contraponto e fuga. Se as suas primeiras composições para piano (*Danse boéhmienne*, 1880), para música de câmara (trio em sol maior, 1879) e para orquestra (sinfonia em si, da qual apenas se conhece um andamento numa versão para piano a quatro mãos, 1880) não permitem ainda penetrar na originalidade do compositor, já algumas das melodias para canto e piano (*Mandoline*, *En sourdine*, *Clair de lune*, sobre poemas de Paul Verlaine, *Pierrot*, sobre um poema de Théodore de Banville, 1881-1882) anunciam o futuro Debussy. O músico encontrou a sua fonte de inspiração na pessoa de Madame Vasnier, cuja voz de rouxinol, beleza, elegância e cultura não tardaram a seduzi-lo. Madame Vasnier e seu marido recebiam freqüentemente

o jovem músico na sua casa de Ville d'Avray. Em contato com eles, Debussy preencheu as lacunas de uma instrução até aí deixada ao acaso. E, naturalmente, apaixonou-se por Madame Vasnier ao extremo de a sua estada na Villa Médicis, quando ganhou o Prêmio de Roma, lhe ter parecido um exílio insuportável. Segundo Prêmio de Roma em 1883, Debussy tentou de novo a sorte em 1884. A sua cantata *L'enfant prodigue* («O Filho Pródigo») obteve um grande êxito. Aos 22 anos, foi galardoado com o primeiro Grande Prêmio de Roma. A acreditarmos nele (se nos basearmos num artigo publicado no *Gil Blas* de 10 de junho de 1903), Debussy não sentiu qualquer prazer com isso: «Vi claramente os problemas e as dificuldades que são fatalmente inerentes a qualquer título oficial. Além disso, senti que já não era livre...»

Em Roma, onde chegou no início de 1885, Debussy sentiu-se perdido. A Villa Médicis pareceu-lhe uma prisão. Em princípio, devia passar lá três anos, mas acabou por pedir a sua demissão e regressou a Paris em fevereiro de 1887. Uma estada em Fiumicino, na casa de campo do conde Primoli, ilustre mecenas cuja amizade foi de grande valor para o jovem artista, e o descobrimento dos músicos do Renascimento, ao ouvir duas missas de Orlando de Lasso e de Palestrina numa igreja de Roma, foram os momentos altos dos seus anos na cidade do Tibre. Aí leu muito e providenciou para que lhe enviassem de Paris as obras dos poetas simbolistas.

Ao libreto convencional de uma *Zuleima*, começada e depois abandonada, Debussy preferiu a poesia da *Diana no Bosque*, de Théodore de Banville (que não terminaria). Numa carta ao Sr. Vasnier, datada de 4 de junho de 1885, formulou assim o que iria realizar mais tarde, em *Pelléas et Mélisande:* «Preferiria sempre uma coisa em que, de algum modo, a ação se sacrificasse à expressão longamente procurada dos sentimentos da alma. Parece-me que nela a música se pode tornar mais humana, mais vivida, que se podem aprofundar e refinar os meios de expressão.» Mas tinha de cumprir, nos prazos estabelecidos, os «envios de Roma» exigidos pelo Instituto. A primeira parte de *Zuleima* (libreto de Boyer, segundo Heine) constituiu o seu primeiro «envio», em 1886. A



Em cima: capa de La demoiselle élue, *de Claude Debussy. Este poema lírico, baseado na obra de Dante-Gabriel Rossetti, representa, apesar das evidentes influências de Wagner e Massenet, um passo em frente na conquista e afirmação da personalidade do compositor.*

Em 27 de janeiro de 1885, depois de ter ganho o primeiro Grande Prêmio de Roma, concedido pela Academia de Belas-Artes de Paris, Debussy mudou-se para Roma, onde residiu até 1887, na Villa Médicis. À direita: Le Colisée vu des jardins Farnèse en 1826, *do pintor francês Jean-Baptiste-Camille Corot.*

apreciação do Instituto foi um duro golpe: «O Sr. Debussy parece atormentado atualmente pelo desejo de parecer único, incompreensível, inexecutável.» Em fevereiro de 1887, o segundo «envio», *Printemps* («Primavera»), para coro e orquestra, foi pouco melhor recebido. A Academia esperava algo melhor «do músico tão dotado que é o Sr. Debussy». Os seus desejos não tardaram a ser satisfeitos com o «envio» do ano de 1888, *La demoiselle élue*. «O texto escolhido pelo Sr. Debussy é em prosa e muito obscuro, mas a música que adotou não é desprovida de poesia nem de encanto, embora ainda padeça dessas tendências para o vago na expressão e nas formas que a Academia já teve oportunidade de censurar ao compositor. Aqui, no entanto, estas inclinações e estes processos parecem até certo ponto justificados pela própria natureza e caráter indeterminado do tema.»

Durante o verão de 1888, Debussy foi a Bayreuth, onde ouviu *Parsifal* e *Os Mestres Cantores*. Se o seu «wagnerianismo» se revela em *Le balcon* (primeiro dos *Cinq poèmes*, de Baudelaire), não existe o menor traço dele em *Ariettes, Paysages belges* e *Aquarelles*, seis melodias sobre poemas de Verlaine que publicou nesse mesmo ano e que foram reeditadas em 1903, com o título de *Ariettes oubliées*. Em 1889, uma nova viagem a Bayreuth permitiu-lhe assistir às representações de *Parsifal, Os Mestres Cantores* e *Tristão e Isolda*.

Primeiras obras

Os anos entre 1890 e 1894 foram decisivos para a formação do músico. Se se enganou ao escrever uma ópera em três atos sobre um libreto de Catulle Mendès, *Rodrigue et Chimène*, em que trabalhou de 1890 a 1892 e que deixou inacabada, não tardou a encontrar o seu verdadeiro caminho: descobriu a música de Mussorgski, freqüentou as «terças-feiras» de Mallarmé, teve a revelação da pintura de Turner e compôs as suas primeiras obras-primas: o quarteto de cordas (1893), o *Prelúdio à Sesta de Um Fauno* (1892-1894), a primeira coleção de *Fêtes galantes* (1891-1892) e as *Prosas Líricas* (1892-1893), cujos textos, influenciados por Henri de Régnier e Jules Laforgue, ele próprio escreveu. O quarteto de

Snark International

Mary Evans Picture Library

O ano de 1889 foi pródigo em acontecimentos musicais de importância para Debussy. Assistiu pela segunda vez às representações wagnerianas de Bayreuth e ouviu, na Exposição Universal de Paris, o gamelão javanês, conjunto instrumental formado por instrumentos de cordas e de sopro e vários de percussão.

Bettmann Archive

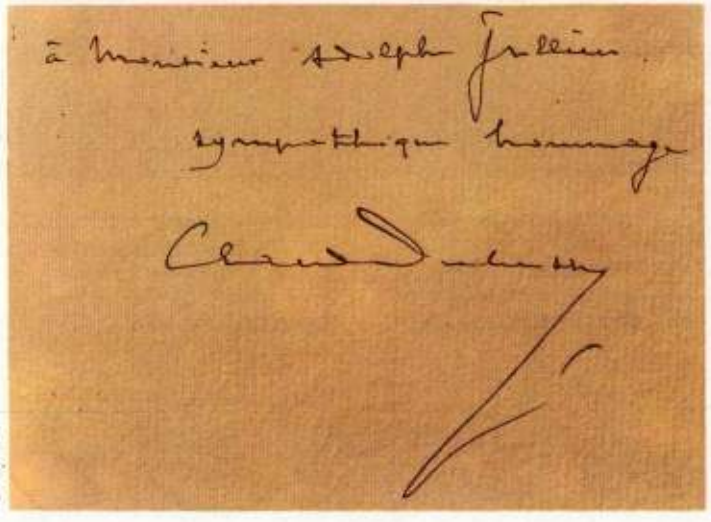
Nos finais de maio de 1893, a convite de Ernest Chausson, Debussy foi passar uns dias no castelo de Luzancy. A fotografia que apresentamos em cima fixa o momento em que Debussy obsequiou um grupo de convidados com a interpretação de Boris Godunof, *uma das obras mais belas de Mussorgski.*

cordas foi estreado pelo Quarteto Ysaÿe, em 29 de dezembro de 1893, na Société Nationale de Musique. Paul Dukas fez-lhe uma crítica entusiástica. Duas das *Prosas Líricas* foram cantadas em primeira audição, a 17 de fevereiro de 1894, por Thérèse Roger, uma jovem cantora a quem o compositor esteve unido por um efêmero noivado.

Um ano depois do quarteto, em 22 de dezembro de 1894, a Société Nationale apresentou o *Prelúdio à Sesta de Um Fauno.* A orquestra foi dirigida por Gustave Doret. O êxito foi tal que a obra teve de ser bisada. Teria o público notado o que o *Prelúdio* tinha de subversivo? Certamente que não. E, no entanto, segundo as palavras de Pierre Boulez, a flauta de Fauno estabeleceu uma «respiração nova da arte musical». Boulez comenta assim o sentido desta «respiração nova»: «A arte do desenvolvimento não está tão transformada como o próprio conceito da forma, liberto das sujeições impessoais do esquema, dando origem a uma expressividade flexível e móvel, exigindo uma técnica de adequação perfeita e instantânea.» Entre o quarteto, que, embora não muito à risca, respeitava os princípios formais exigidos pela sua construção cíclica, e o *Prelúdio à Sesta de Um Fauno,* Debussy dera um passo decisivo, uma porta se abrira... Não podemos deixar de compartilhar esta opinião de Boulez: «Tal como a poesia moderna tem raiz em alguns poemas de Baudelaire, há motivos para dizer que a música moderna nasce com *A Sesta de Um Fauno.*»

Nesse tempo, Debussy preparava já uma nova revolução no campo do teatro lírico. A partir de 1889-1890, segundo conversas mantidas com Ernest Guiraud, anotadas por Maurice Emmanuel, Debussy apresentou um novo conceito dramático: «A música não deve sair da sombra, ser discreta.» Mas isto implicava também um libreto discreto, em que as coisas fossem ditas «a meias». Na presença de Ernest Guiraud, o músico evocou a obra que gostaria de escrever: «Dois sonhos associados: eis o ideal. Sem país, sem data. Sem encenação. Sem desenvolvimentos musicais para 'desenvolver'. Sonho com poemas curtos, cenas móveis. Cenas diferentes quanto ao lugar e às características; personagens que não discutem, que sofrem a vida, a sorte [...]» Se não fosse esta a data das conversas, poderia jurar-se que o músico

Arquivo Salvat



Roger Viollet

Ao alto da página: mesa de trabalho de Claude Debussy com a partitura de Pelléas et Mélisande, *obra que o compositor terminou no mês de agosto de 1895.*

Em cima: dedicatória de Claude Debussy a Adolphe Jullien, preeminente crítico musical e autor de uma documentadíssima biografia do compositor Richard Wagner.

tinha já em seu poder o libreto de *Pelléas et Mélisande*. Em 1891, já tinha lido *A Princesa Maleine*, de Maurice Maeterlinck, mas só em 17 de maio de 1893 assistiu a uma representação de *Pelléas et Mélisande*, montada por Lugné-Poe no Théatre des Bouffes-Parisiens. Em julho, Debussy pediu a Henri Régnier a sua intercessão junto de Maeterlinck, que respondeu em 8 de agosto, que «com sumo prazer lhe concede plena autorização para *Pelléas et Mélisande*». Em 6 de setembro, Debussy participou a Ernest Chausson que estava terminada a última cena do 4.º ato. Em novembro, deslocou-se a Gante, na companhia de Pierre Louÿs, para estudar com Maeterlinck a possibilidade de cortes que, afinal, não foram importantes. Embora tenha arranjado tempo para finalizar, em setembro de 1894, o *Prelúdio à Sesta de Um Fauno*, Debussy viu-se quase inteiramente absorvido, durante dois anos, com a composição de *Pelléas et Mélisande*, cuja primeira versão ficou concluída quanto ao essencial (mas ainda por orquestrar) no mês de agosto de 1895. Debussy trabalhava lentamente e, por vezes, com desânimo. Tinha a sensação de estar a perseguir quimeras, segundo afirmou numa carta de 1894 dirigida a Ernest Chausson. Estava obcecado com as personagens do drama mas também com o cenário em que se movimentavam: «Creio que gostará da cena da gruta; tenta descrever todo o mistério da noite, em que, no meio de tanto silêncio, uma fibra de erva tirada do seu sono faz um ruído inquietante; depois, é o mar próximo que conta as suas penas à Lua e são Pelléas e Mélisande que têm medo de falar no meio de tanto mistério [...]» (Carta a Henri Lerolle, 17 de agosto de 1895.)

A correspondência de Debussy com Pierre Louÿs, o seu mais íntimo amigo daquela época, fala de projetos abandonados: *Cendrelune*, *La saulaie*. Revela também os dramas que agitavam a sua vida sentimental: a ruptura, em 1898, com Gabrielle Dupont, a «Gaby de olhos verdes», com quem o músico vivia há seis anos.

As *Trois chansons de Bilitis*, sobre poemas de Pierre Louÿs (1897-1898), mostram a que grau de sutil verdade na tradução musical de um texto chegou Debussy, graças a *Pelléas et Mélisande*. A terceira destas canções, *Le tombeau des naïades*, é, pela sua expressão de desencanto, reveladora do seu estado de espírito. Nessa altura, não tinha qualquer esperança de ver o seu *Pelléas et Mélisande* subir à cena e recusava as suas execuções parciais em concerto. Tinha começado uma obra que o inquietava tanto como o seu drama lírico, os *Três Noturnos para Orquestra*, esboçado desde 1892 com o título de *Trois scènes au crépuscule*. Terminados em dezembro de 1899, os três noturnos foram interpretados parcialmente (*Nuages* e *Fêtes*) em 9 de dezembro de 1900 e, integralmente, em 27 de outubro de 1901, nos Concertos Lamoureux, sob a direção de Camille de Chevillard. A crítica foi unânime nos seus elogios. Jean d'Udine, de *Le Courrier Musical*, escreveu que «não se poderia conceber uma sinfonia mais deliciosamente impressionista» e Paul Dukas, na *Revue Hebdomadaire*, aludindo a *Nuages*, à sua «contínua flutuação de acordes suntuosos, cujas progressões ascendentes e descendentes evocam o movimento das arquiteturas aéreas», frisou que «este noturno traduz a analogia pela analogia mediante uma música cujos elementos — harmonia, ritmo e melodia — parecem volatilizados de alguma forma no éter do símbolo e como reduzidos ao estado de imponderabilidade». Gaston Carraud, em *La Liberté*, sublinhou a originalidade de Debussy: «Um dos poucos músicos de todos os tempos que nos deixa a impressão de uma personalidade espontânea que não se saberia bem a qual dos seus antepassados atribuir.» Músico impressionista ou músico simbolista? A crítica começava já a dividir-se. Hoje, sabemos que o mais clarividente foi Paul Dukas.

«Disciplina na liberdade»

Em 19 de outubro de 1899, ao terminar os seus *Noturnos* e quando se encontrava numa situação econômica muito precária, Claude Debussy contraiu casamento com aquela que substituíra a «Gaby de olhos verdes», Rosalie Teixir, chamada Lilly, que era manequim numa casa de alta costura da Rue Taitbout. A cerimônia religiosa foi suprimida, por ser demasiado cara, e, para prover aos gastos do modesto banquete nupcial, o

Bettmann Archive

jovem noivo teve, nessa mesma manhã, de dar uma lição de piano a uma aluna de boa posição. Em 1900, a morte de Georges Hartmann, o editor dos *Noturnos*, agravou ainda mais a sua situação econômica. No ano seguinte, aceitou escrever crônicas musicais na *Revue Blanche* e inventou um porta-voz, Monsieur Croche, inspirado em Monsieur Teste, de Paul Valéry. Debussy pôde então dizer, pela primeira vez, o que até aí reservava para os amigos: «A música é um conjunto de forças dispersas. Faz-se dela uma canção especulativa. Prefiro as notas da flauta de um pastor egípcio; ele coopera com a natureza e sente as harmonias ignoradas pelos nossos tratados. Os músicos só ouvem a música escrita por mãos destras; nunca aquela que está inscrita na natureza. Ver nascer o dia é mais útil do que ouvir a sinfonia *Pastoral*. Há que procurar a disciplina na liberdade. Não ouvir os conselhos de ninguém, a não ser do vento que passa e nos conta a história do mundo.» Quando, em 1 de julho de 1901, publicou na *Revue Blanche* esta «Conversa com M. Croche», o músico tinha recobrado a confiança. Apresentara ao diretor da Opéra Comique, Albert Carré, a partitura de *Pelléas et Mélisande* e, em maio, a obra fora aceita oficialmente. Debussy pôs-se imediatamente a trabalhar. Não só havia que terminar a orquestração e escrever os interlúdios para preencher os tempos necessários para as mudanças de cenários, mas também havia que dar os últimos retoques a algumas cenas. Em 26 de março de 1902, realizou-se o primeiro ensaio da orquestra. Em 14 de abril, Maeterlinck, furioso porque o papel de Mélisande fora dado a Mary Garden e não à sua amante, Georgette Leblanc, declarou que a representação de *Pelléas et Mélisande* se realizaria contra sua vontade. O seu protesto, publicado em *Le Figaro*, revestiu-se de uma extrema violência. «O *Pelléas* em questão é uma peça que se tornou estranha para mim, quase inimiga; privado de controle sobre a minha própria obra, vi-me obrigado a desejar que o seu malogro seja rápido e sonante.»

Em 19 de outubro de 1899, Debussy casou-se com Rosalie Teixir. Em cima: fotografia do casal datada de 1902. Pressionado pela sua precária situação econômica, em 1901, Debussy aceitou encarregar-se das crônicas musicais de La Revue Blanche *(embaixo).*

Le numéro bi-mensuel
UN FRANC

12e année

1er juin 1901
TOME XXVII — N° 192

Of2035

La
revue blanche

Austin de Croze ..... *La Bretagne alcoolique.*
Maurice Magre ..... *Marcelle.*
Knut Hamsun ..... *Pan,* (suite).
Alexandre Ular ..... *L'Epopée des proscrits maudelbauriens.*
Paul Leclercq ..... *Jouets de Paris.*

LA QUINZAINE

NOTES POLITIQUES ET SOCIALES. — Fr. Davellians : *Discours et Congrès.* — Paul Louis : *Impérialisme et Conservatisme.*

SPÉCULATIONS. — Alfred Jarry : *L'Ile Benoare; les Arbres français; le Langage individuel.*

GAZETTE D'ART. — Claude Anet : *L'Exposition Internationale de Photographie de l'ouvre de Berlin.* — Charles Saunier : *Les Salons.* — Félicien Fagus : *Gilliard.*

LE THÉATRE. — Romain Coolus : *Notes dramatiques (le Vertige,* par Henri Bataille. *Ma Fée,* par Pierre Veber et Maurice Ordonneau. *La Rançon* de Jan Wiers-Jenssen, par G. Garnir et P.-G. Mast. *Ancêtres* d'Abel Hermant, par Maurice Vaucaire ; *le Bonheur des gêneurs,* par Maurice Donnay ; *le Prestige,* par Tristan Bernard). — F.-T. Marinetti : *Le Théâtre en Italie (la Ville Morte,* par Gabriele d'Annunzio. *Nerone,* par Joseph Sarto).

LA MUSIQUE. — Claude Debussy : *Concerts Nikisch; la Musique en plein air.*

LES LIVRES. — Michel Arnauld : *Travail,* par Emile Zola. — Alfred Jarry : *Le Vieux des Pauvres,* par Emile Verhaeren. *La Vie des Abeilles,* par Maurice Maeterlinck. *l'Ecrivain,* par Louis Dumur. — Gustave Kahn : *Bruges et Ypres,* par Henry Hymans ; *Notes sur la Russie,* par Ernest Dupuis.

RB

PARIS
EDITIONS DE LA REVUE BLANCHE
23, BOULEVARD DES ITALIENS, 23
1901

Fabbri

Em 30 de abril de 1902, o pano subiu para a primeira representação de *Pelléas et Mélisande*. André Messager dirigiu a orquestra. Mary Garden foi Mélisande; Jean Périer, Pelléas; Hector Dufrane, Golaud; Felix Vieuille, Arkel. Os cenários de Jusseaume, embora demasiado realistas, constituíam, com os seus efeitos de contraluz, um espetáculo de qualidade. «O mais belo espetáculo apresentado em Paris antes dos Bailados Russos», escreveu José Bruyr. A estréia foi tumultuosa, pois, como referiu o cronista de *Le Figaro,* havia na sala «fazedores de música ultra-avançados e velhas barbas musicais reacionárias». A crítica foi ou francamente hostil ou abertamente entusiástica. Louis de Fourcaud, em *Le Gaulois,* falava de uma «arte niilista»; Eugène D'Harcourt, em *Le Figaro,* de uma «nebulosidade constante», e Camille Bellaigue, na *Revue des Deux Mondes,* de uma «arte insana e nefasta». Em contrapartida, Henry Bauer *(Le Figaro),* Camille de Saint-Croix *(La Petite République)* e Pierre Lalo *(Le Temps)* celebravam a juventude, a espontaneidade, a originalidade, a sobriedade e a finura da obra de Debussy. E Gaston Carraud *(La Liberté)* escreveu as seguintes linhas proféticas: «A fim de satisfazer o sonho de arte mais elevado e mais generoso, Debussy fez-se na sua própria música. A música transborda da sua obra e tudo nela é música. A palavra é apenas a armação que a sustenta, não a domina. O único fim parece ser a significação: para dizer a verdade, continua a ser apenas um meio. A música está lá devido ao seu próprio esplendor; e Debussy, de uma forma mais constante do que Wagner, ergue-se entre os sensuais da música, o maior dos quais foi Mozart.» Resumindo, quem ganhou a batalha de *Pelléas et Mélisande* foram os jovens estudantes, os jovens pintores, os jovens músicos, os jovens escritores. Durante meses, continuaram a assistir a todas as representações, cheios de entusiasmo e de fervor. O depoimento de Jacques Rivière evoca o encanto que, para os jovens da sua geração, constituiu a revelação desta obra: «Talvez não se calcule exatamente o que *Pelléas* foi para a juventude que assistiu ao seu nascimento, para todos aqueles que tinham entre 16 a 20 anos quando apareceu. Um mundo maravilhoso, um paraíso muito querido para onde fugíamos de todos os nossos tédios. No liceu, passávamos toda a semana a falar dela ou a ouvi-la. Com que amor e com que respeito! Digo-o sem metáforas: *Pelléas* foi, para nós, como um bosque e um país, e como um terraço junto do mar. Evadíamo-nos de lá, conhecendo a porta secreta [...]» Entre maio e junho de 1902, realizaram-se quatorze representações. Até à Primeira Guerra Mundial, em 1914, *Pelléas et Mélisande* não foi retirada do cartaz da Opéra Comique e voltou a aparecer em cartaz, a 9 de maio de 1919, sob a direção daquele que estreara a obra, André Messager. A centési-

Em 30 de abril de 1902, realizou-se no Teatro da Ópera Cômica de Paris a estréia de Pelléas et Mélisande, *de Debussy.*

Mary Garden (embaixo, à esquerda) interpretou o papel de Mélisande e Jean Périer (embaixo, à direita), o de Pelléas.

Periódico "Le Théâtre"

Snark International

ma representação efetuou-se a 25 de janeiro de 1913. No estrangeiro, Bruxelas, Viena, Frankfurt, Nova Iorque, Milão, Praga, Munique, Berlim, Roma, Boston e Londres foram as primeiras cidades a acolhê-la.

A partir de 1902, Debussy concebeu novos projetos cênicos. Sonhou com *Le diable dans le beffroi,* um conto de Edgar Allan Poe, e com uma versão de *As you like it,* de Shakespeare, em colaboração com o poeta Jean-Paul Toulet. Mas estes projetos não se concretizariam. A seleção dos temas revela um desejo de renovação depois de *Pelléas et Mélisande.* Mas, na falta de uma nova obra lírica, que Debussy nunca chegou a realizar, ficando o último projeto, *La chute de la maison Usher,* ainda em estado de esboço, e não podendo *Le martyre de Saint-Sébastien* ser considerado mais do que música de cena, é na música instrumental que se pode acompanhar a evolução do músico. Em 11 de janeiro de 1902, o pianista espanhol Ricardo Viñes interpretou, em primeira audição, na Société Nationale de Musique, a suíte intitulada *Pour le piano,* cuja tocata final teve de ser bisada. Em 9 de janeiro de 1904, as *Estampes (Pagodes, Jardins sous la pluie, Soirée dans Grenade);* em 18 de fevereiro de 1905, *Masques* e *L'isle joyeuse;* em 3 de março de 1906, o primeiro tríptico de *Images (Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement)* e, em 21 de fevereiro de 1908, três novas *Images (Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fût, Poissons d'or)* foram estreadas pelo mesmo intérprete.

No dia a seguir a *Pelléas et Mélisande,* Debussy era já célebre. Em 1 de janeiro de 1903, foi nomeado cavaleiro da Legião de Honra e apressou-se a levar a notícia a seus pais, mais sensíveis do que ele próprio às distinções oficiais. O zelo dos seus partidários provocou certos setores. Num artigo do *Journal,* em 1904, Jean Lorrain zombou daqueles a quem chamou «os peleastros». O clã dos «debussystas» opôs-se aos defensores da Schola Cantorum, de Vincent d'Indy. Em 1909, La *Revue du Temps Présent* publicou uma série de artigos sobre «Claude Debussy e o esnobismo contemporâneo» e depois lançou sobre o «caso Debussy» um inquérito cujo absurdo foi denunciado por Romain Rolland ao escrever: «Todo o grande artista tem uma escola. Toda a escola é nefasta. Seria, pois, melhor, que não houvesse grandes artistas?» Estas querelas incomodavam o músico que, em 1910, respondeu assim a um jornalista austríaco: «Não há escola Debussy. Não tenho discípulos. Eu sou eu.»

Um encontro decisivo

Em 1903, um acontecimento convulsionou a sua vida íntima. Em outubro, ao regressar de umas férias em Bichain, em

Fabbri

Fabbri

Em outubro de 1903, Debussy conheceu, por intermédio de um aluno seu, Raoul Bardac, a mãe deste, Emma, dama da burguesia, casada com um rico banqueiro. O amor que surgiu entre os dois levou-os a abandonar os respectivos lares conjugais em julho de 1904. Uma vez obtido o divórcio de ambos, contraíram casamento em janeiro de 1908. Em cima: fotografia de Emma em junho de 1904.

Disse-se muita vez que Debussy não mantinha relações com a família. Isso foi verdade, sem dúvida, durante alguns períodos da sua vida. Mas os anos voltaram a aproximá-lo de seus pais e é muito provável que, «para agradar ao seu velho pai», tivesse aceitado algumas honras oficiais, que talvez rejeitasse por si mesmo. À esquerda: Claude Debussy com os pais em 1906.

Em 30 de outubro de 1905 nasceu em Paris a filha de Claude Debussy e Emma, à qual deram o nome de Claude-Emma. Tratada familiarmente por Chouchou, Claude-Emma, que apenas sobreviveu um ano ao pai, foi um consolo para o músico durante os longos anos que durou a doença que o levaria à tumba. À esquerda: fotografia de Debussy com a filha em 1916.

Yonne, onde, longe do oceano, esboçara a obra sinfônica que viria a chamar-se *La mer,* Debussy encontrou aquela que havia de ser a sua companheira para o resto dos seus dias, Emma Bardac. Casada com o banqueiro Sigismond Bardac, Emma era rica, inteligente e culta. Excelente intérprete, Gabriel Fauré compôs para ela *La bonne chanson.* Acompanhada por Charles Koechlin, já cantara melodias de Debussy e havia cerca de um ano ou dois que desejava conhecer o compositor. A relação estabeleceu-se através do filho, Raoul Bardac, a quem Debussy dava aulas. Da sua conversa e das atitudes desprendia-se um encanto ao qual eram poucos os que não acabavam por se render. Claude Debussy tentou defender-se primeiro, mas por fim foi conquistado. Em junho de 1904, decidiu unir a sua vida à de Emma. Já lhe dedicara as *Chansons de France* e compôs para ela a segunda coleção de *Fêtes galantes,* que foram editadas com a seguinte dedicatória: «Para agradecer o mês de junho de 1904. A.l.p.M.» (estas iniciais, que Debussy pretendia que fossem um pouco misteriosas, significavam simplesmente *«à la petite mienne»:* «à minha pequena»). Em 14 de julho de 1904, chegou para os dois amantes o momento de abandonarem o lar conjugal e embarcarem para a ilha de Jersey, *l'île joyeuse* («a ilha feliz»), a que faz alusão numa peça de piano. Em 25 de setembro, com o regresso a Paris, acabou a evasão e, com ela, a felicidade sem nuvens. Em 13 de outubro, Lily Debussy disparou um tiro de revólver no peito. Escapou da morte por pouco. Esta tentativa de suicídio foi revelada ao público no *Le Figaro* de 4 de novembro. Alguns amigos do músico julgaram-no severamente. Entre os que se lhe mantiveram fiéis, encontrava-se o editor Jacques Durand, que ofereceu a Debussy um contrato exclusivo, que lhe garantia um rendimento regular a troco da sua produção musical.

A Jacques Durand foi dedicado *La mer,* que Camille Chevillard estreou nos Concertos Lamoureux, em 15 de outubro de 1905. Os que esperavam encontrar nestes três esboços sinfônicos o Debussy dos *Noturnos* e de *Pelléas et Mélisande* sentiram-se frustrados. Pierre Lalo, crítico de *Le Temps,* manifestou assim a sua desilusão: «Recordem a cena da gruta de *Pelléas:* alguns acordes, um ritmo de orquestra; é toda a noite e todo o mar. Parece que, em *La mer,* esta sensibilidade não foi tão intensa, tão espontânea. Eu não ouço, não vejo, não sinto o mar.» Debussy respondeu-lhe: «Amo o mar, ouvi-o com o respeito apaixonado que se lhe deve. Se não acertei ao transcrever o que ele me inspirou, isso não afeta nenhum de nós dois.» Pierre Lalo não foi o único a criticar a nova obra. Em compensação, outros gabaram «as cores mais límpidas, as linhas mais acusadas» (M. D. Calvocoressi), «os ritmos espontâneos, contrastados, imprevistos, inéditos» (Jean Chantavoine), mas a peça era demasiado nova para que até os críticos mais hábeis pudessem compreender o seu alcance. Só cinqüenta anos mais tarde, compositores como Pierre Boulez e Jean Barraqué demonstrariam por que razão a partitura foi realmente revolucionária. E é precisamente Jean Barraqué que, no seu livro sobre Debussy, cita uma carta do músico a André Messager, na qual, em 1902, aludindo a pessoas que esperavam que nunca pudesse sair de *Pelléas,* escreve: «Ignoram que, se isso acontecesse, me dedicaria a cultivar pinhas em casa, considerando que convém sempre teimar em recomeçar as coisas mais árduas.»

Em 4 de março de 1905, Emma Bardac conseguiu o divórcio; por sua vez, Debussy obteve o dele em 2 de agosto. Em Eastbourne, uma sossegada estância balnear do Sussex, o músico escreveu uma segunda versão de *Reflets dans l'eau* e, em 27 de agosto, anunciou a Jacques Durand o envio do manuscrito de *Images* (primeira série), muito satisfeito por poder escrever que «estes fragmentos terão o seu lugar na literatura de piano [...] à esquerda de Schumann ou à direita de Chopin [...]». Em 30 de outubro de 1905, nasceu a filha de Claude e Emma, chamada Claude-Emma e designada familiarmente pelo diminutivo que, em 1908, a dedicatória de *Children's corner* imortalizaria: «À minha querida pequenina Chouchou, com as mais ternas desculpas do pai pelo que se segue.» Em 20 de janeiro desse mesmo ano Debussy casou com Emma Bardac. A sua

situação, no que se refere ao estado civil, regularizara-se, mas o mesmo não acontecia com a sua situação material, pois o financeiro Osíris, cuja fortuna devia passar para Madame Bardac, faleceu deixando um testamento em que deserdava a sobrinha. Ao unir-se a Emma, adotara um estilo de vida mais burguês, cujo símbolo era a residência no número 80 da Avenida do Bois de Boulogne. Para fazer face a esta situação, em 1905 reorquestrou a cantata *L'enfant prodigue*, fez digressões artísticas pelo estrangeiro, aceitou encomendas, tais como a do bailado *Khamma* — que o entusiasmaria tão pouco que confiou a sua orquestração a Charles Koechlin — ou dedicou-se a trabalhos «alimentícios», como a revisão, para as Éditions Durand, de obras de Chopin e de sonatas de Johann Sebastian Bach. Em 19 de janeiro de 1908, nos Concertos Colonne, Debussy estreou-se como diretor de orquestra com *La mer*. O compositor preparou com extremo cuidado de pormenor a execução das suas obras, mas não gostava de se apresentar em público. Numa carta a Jean-Paul Toulet (de 22 de janeiro de 1908), diz-lhe sem rodeios: «É divertido procurar a cor com a ponta da batuta; isto assemelha-se a uma exibição em que o êxito que obtemos não parece muito diferente do do apresentador de fenômenos ou do do acrobata que consegue realizar airosamente um salto perigoso.»

Um criador de mistério

Entretanto, uma nova obra nasce lentamente: as três *Images* para orquestra, a segunda das quais, *Ibéria*, ficou concluída em 25 de dezembro de 1908; as outras duas, *Gigues* e *Rondes de printemps*, foram terminadas em 10 de outubro de 1912 e em 10 de maio de 1909, respectivamente. Debussy, que trabalhava nelas desde o verão de 1907, escreveu a Jacques Durand, a propósito de *Rondes de printemps:* «A música desta peça tem de particular o ser imaterial e não poder ser, por conseguinte, manipulada como uma forte sinfonia que caminha sobre os seus quatro pés.» Esta frase seria seguida, na mesma carta (de 23 de agosto de 1907), de uma declaração de princípios que contém, de fato, o essencial da sua estética: «Além disso, cada vez estou mais persuadido de que a música não é, pela sua essência, algo que possa fluir de uma forma rigorosamente tradicional. É feita de cores e tempos ritmados [...]» A lentidão com que, apesar de um trabalho febril, prosseguia a realização daquilo a que ele chamava a sua «alquimia pessoal» inquietava, sem dúvida, o seu editor. Tranqüilizando-o com promessas que sabia não poder cumprir, Claude Debussy tentava justificar-se, o que nos proporciona algumas das suas mais preciosas confidências: «As *Images* não estarão totalmente acabadas no seu regresso, mas confio poder interpretar para si uma grande parte das mesmas [...] Procuro fazer, de alguma maneira, 'outra coisa', *realidades*, isso que os imbecis chamam 'impressionismo', termo muito mal empregado, sobretudo pelos críticos de arte, que não vacilam em deixar mal Turner, o melhor criador de mistério que existe na arte.» Debussy rejeitava o epíteto de «impressionista» que lhe fora aplicado. Ele acreditava numa realidade poética, portadora de mistério, mas mais real a seus olhos do que a prosaica realidade que só conduz a falsas aparências de pitoresco. E se se referia a Turner, era porque também ele cria ser um «criador de mistério». *Ibéria* foi interpretada em primeira audição em 20 de fevereiro de 1910, sob a direção de Gabriel Pierné. Alguns dias depois, em 2 de março, Debussy dirigiu, nos Concertos Durand, as *Rondes de printemps*. O tríptico completo foi estreado em 26 de janeiro de 1913, nos Concertos Colonne. Maurice Ravel irritou-se com o acolhimento dispensado a *Images* por Gaston Carraud e defendeu-as em *Les Cahiers d'Aujourd'hui*. Ravel permaneceu sempre fiel ao autor de *Pelléas*. E não foi precisamente por acaso que ele próprio interpretou ao piano, por ocasião do primeiro concerto da Société Musicale Indépendante, em 20 de abril de 1910, uma obra de Debussy: *D'un cahier d'esquisses*.

O ano de 1910, assinalado pela publicação do primeiro livro dos *Prelúdios* e pelo encontro com Igor Stravinsky, foi-o também pelo aliciante de uma colaboração surgida com Gabriele d'Annunzio, que, em dezembro, pediu a Debussy que escrevesse a música de cena para o seu *Martyre de Saint-Sébastien*. A estréia desta obra, cujo papel principal, falado e dançado, devia ser interpretado por Ida Rubinstein, foi fixada para o mês de maio de 1911. Debussy só recebeu o poema em 2 de março. Tendo em conta que os ensaios deviam começar em princípios de abril, o prazo era excessivamente curto. Contudo, entregou-se imediatamente ao trabalho e, quebrando um costume seu, compôs a toda a pressa, assistido pelo seu fiel discípulo André Caplet. À última hora, o arcebispo de Paris, escandalizado com a amálgama de paganismo e de cristianismo que havia no texto de d'Annunzio e pela escolha de uma bailarina judia para o papel de S. Sebastião, proibiu os católicos de assistirem à representação. No entanto, a obra seguiu para a frente e a estreia realizou-se no Théâtre du Châtelet, em 22 de maio de 1911. O texto, extremamente denso, esmagou a música, cujo tom, por outro lado, não estava de modo algum de acordo com o poema. Após algumas representações, a obra, que merecera um acolhimento glacial, foi retirada de cartaz.

A colaboração com Nijinski

Os anos de 1912 e 1913 estão sob o signo dos Bailados Russos. Sergei Diaghilef e Vaclav Nijinski tiveram a idéia de adaptar *A Sesta de Um Fauno* a bailado, que se estreou no Théâtre de Châtelet, em 29 de maio de 1912. Esta foi a primeira coreografia de Nijinski. Como num baixo-relevo antigo, os bailarinos apresentaram-se de perfil, diante de um pano de fundo situado quase no proscênio. As decorações e o guarda-roupa eram de Léon Bakst e Pierre Monteux dirigiu a orquestra. Considerada imoral, esta coreografia foi atacada por Gaston Calmette em *Le Figaro*, enquanto Auguste Rodin a defendia nas páginas de *Le Matin*, escrevendo:

Em 1912, quase contra a sua vontade, Debussy deu autorização a Sergei Diaghilef para adaptar a bailado a música de A Sesta de Um Fauno. *A sua estréia no Théâtre du Châtelet, em 29 de maio do mesmo ano, com cenários e guarda-roupa desenhados por Léon Bakst e com Vaclav Nijinski como coreógrafo e intérprete, suscitou as mais duras críticas da imprensa conservadora, que acusou o espetáculo de imoral. À direita: esboço do figurino desenhado por Bakst para o papel do fauno.*

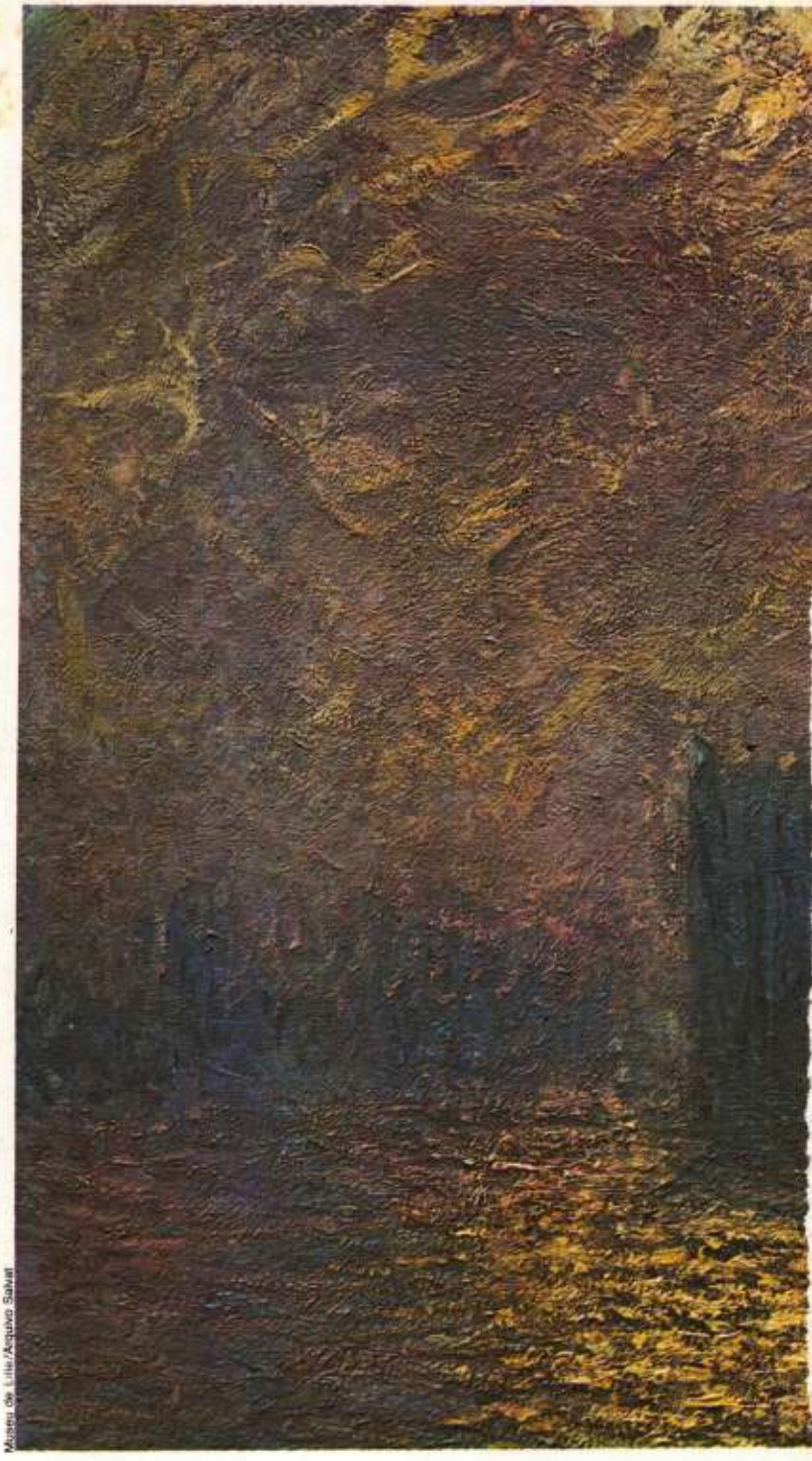
Shark International

«Entre a mímica e a plástica, o acordo é perfeito; o corpo inteiro significa o que o espírito quer; chega ao caráter a força de traduzir o sentimento que o anima; tem a beleza dos afrescos e da estatuária antigos; é o modelo segundo o qual se desejaria pintar e esculpir [...]» Novamente com coreografia de Nijinski, *Jeux*, poema dançado de Claude Debussy, estreou-se no Théâtre des Champs Élisées em 15 de maio de 1913, sob a direção de Pierre Monteux. O papel do jovem foi interpretado por Nijinski; os das jovens, por Tamara Karsavina e Ludmilla Schollar. Este bailado só alcançou um êxito discreto e foi logo eclipsado por *O Rito da Primavera*, de Igor Stravinsky. A novidade de *Jeux* não foi compreendida pelos seus contemporâneos. Como no caso de *La mer*, seria preciso quase meio século para que se fizesse justiça a esta obra, que Pierre Boulez considera assinalar «uma data fundamental na história da estética contemporânea», pois «instaura uma maneira de pensar sumamente dúctil, baseada na noção de um tempo irreversível».

Em 1913, outra obra coreográfica ocupou durante algum tempo o músico. Trata-se de *La boîte à joujoux*, bailado infantil em quatro quadros com argumento do desenhador André Hellé. A partitura de piano foi concluída em outubro. A orquestração, em que Debussy trabalhou no ano seguinte e em fins de 1917, foi completada por André Caplet. O bailado estreou-se, finalmente, em 1918, no Théâtre Lyrique de Vaudeville. «Procurei ser claro e inclusive alegre, sem *poses* nem acrobacias inúteis», disse o seu autor. Mas esta clareza e esta ligeireza não eram desprovidas de mistério, de poesia, de emoção, pelo que se pode tomar a sério esta outra confidência do músico (27 de setembro de 1913): «A alma das bonecas é mais misteriosa do que o próprio Maeterlinck supõe e não suporta a sedução de que são objeto tantas almas humanas.» Outra indicação de Debussy sobre o significado poético de *La boîte à joujoux* é a seguinte: «As bonecas só terão a inteligência do texto e a expressão da música.»

Os últimos anos

Durante o verão de 1913, Debussy escreveu os *Trois poèmes de Mallarmé*, para canto e piano, que foram estreados em 21 de março do ano seguinte por Ninon Vallin, acompanhada pelo compositor. O paralelismo destes *Trois poèmes* e *La boîte à joujoux* é evidentemente significativo daquilo que na obra do músico se poderia designar por «dois níveis de escrita». Ao nível dos *Poèmes de Mallarmé*, Debussy apela para a sua alquimia mais secreta, que o leva, por exemplo, em *Soupir*, pelo caminho da atonalidade, enquanto ao nível de *La boîte à joujoux*, a linguagem é espontaneamente clarificada, simplificada, o que não exclui, por outro lado, nem a liberdade da forma nem o refinamento das harmonias e da instrumentalização. Esta dualidade, de que se encontram exemplos até no primeiro livro dos *Prelúdios* (o nível da escrita de *Minstrels* não é o mesmo do que o de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*), aparece na produção dos últimos anos, o que se torna evidente se se comparam a sonata de violoncelo e piano e *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, duas peças de 1915. Em 19 de dezembro de 1913, convidado por Kussevitzki, Debussy viajou até à Rússia, para dirigir em Moscou e em S. Petersburgo.



Musée de Lille/Arquivo Salvat

Em fevereiro e março de 1914, retomou as suas digressões de concertos, que o levaram a Roma, a Haia e Amsterdam. Depois de uma viagem a Bruxelas, em abril, o músico efectuou, em julho, a sua sétima e última viagem a Londres. Estas deslocações fatigavam-no muito, pois desde 1909 sofria de uma doença que o ia minando lentamente. Primeiro os médicos falaram das triviais hemorróidas, mas, na realidade, tratava-se de um câncer. Em agosto de 1914, a guerra, com o encerramento das fronteiras, pôs fim às digressões artísticas.

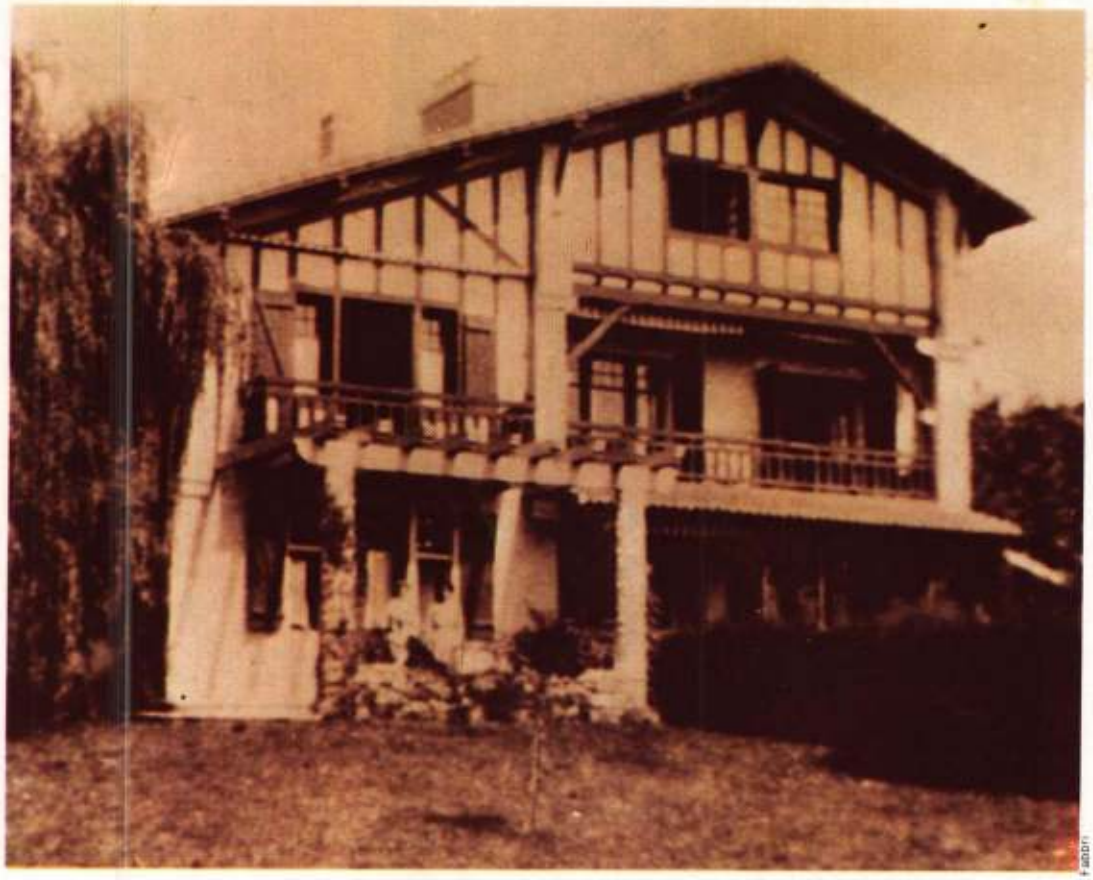
A guerra afetou profundamente Debussy. Em novembro de 1914, dedicou uma *Berceuse héroïque* ao rei Alberto da Bélgica. Em 1915, a suíte *En blanc et noir*, para dois pianos, traduz a sua angústia, devida não só

Fabbri

Les Fées sont d'exquises danseuses, La terrasse des audiences du clair de lune e Feux d'artifice, *peças que fazem parte do segundo livro de* Prelúdios *para piano, de Debussy, foram interpretadas pela primeira vez em público em 5 de abril de 1913 (em cima, programa), na Sociedade Nacional de Música de Paris.*

Nos fins de 1913 e princípios de 1914, Debussy empreendeu uma digressão de concertos por diversos países da Europa. Foi a Moscou, S. Petersburgo, Roma, Haia, Amsterdam e Bruxelas, e em quase todas estas cidades obteve grandes êxitos. Nos finais de abril, devia estar em Londres, mas, afetado por uma profunda depressão e imensamente cansado, só fez essa viagem em 16 de julho. À esquerda: O Parlamento de Londres, *por Claude Monet.*

aos acontecimentos mas também ao seu estado de saúde. A citação do libreto da ópera *Romeu e Julieta*, de Gounod, que encabeça a primeira peça, tem o valor de uma confissão: «Quem permanece no seu lugar e não dança declara em voz baixa alguma desgraça.» Não podendo prestar serviço nas armas, Debussy dedicou-se a defender o patrimônio artístico do seu país e decidiu escrever seis sonatas para diversos instrumentos em homenagem aos mestres franceses do passado. Só pôde terminar três, a sonata de violoncelo e piano, a sonata de flauta, violeta e harpa, em 1915, e a sonata de piano e violino, em 1917, assinando assim: «Claude Debussy, músico francês.» O ano de 1915 foi extraordinariamente fecundo: além de publicar *En blanc et noir* e de compor duas sonatas, concluiu os doze *Estudos de Piano*, não menos inovadores no campo do piano do que os *Jeux* no da orquestra. Em novembro de 1915 descobriu-se, por fim, o câncer. Uma carta a Gabriel Fauré traduz a confusão do músico: «No dia 26, senti-me entrar pela terra dentro e depois sofri como um cão.» A 6 de dezembro, ainda encontrou forças para gracejar ao escrever a Jacques Durand: «Decididamente, será amanhã que me operam [...] Não tive tempo para enviar convites; procurarei pensar nisso para a próxima vez.» Recompôs-se lentamente da operação. Em setembro acabou a redação do libreto de *La chute de la maison Usher*, em outubro passou uns dias em Moulleau, perto de Arcachon, e em dezembro, num concer-

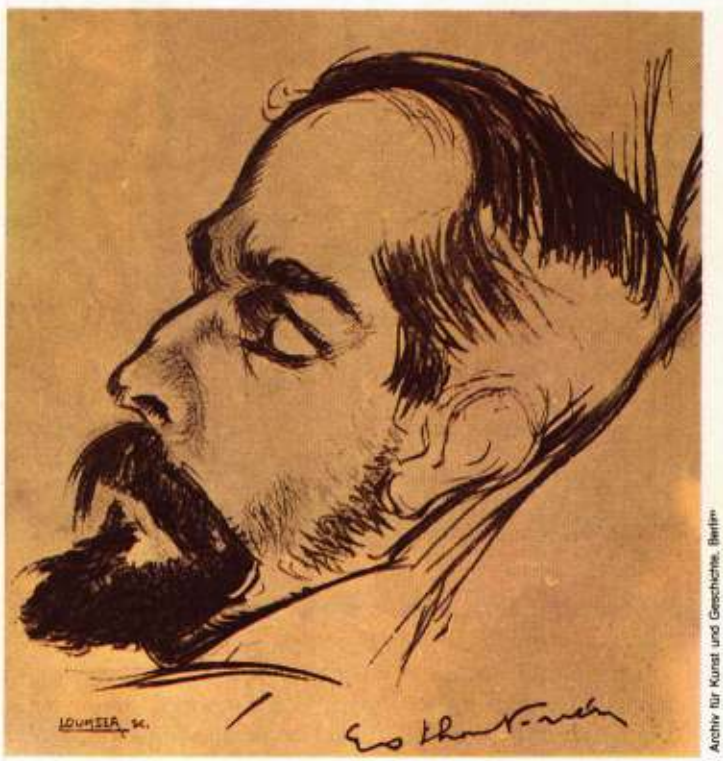


Debussy manifestou sempre um grande respeito e uma devota admiração pelo mar. Ao pé do «seu velho amigo», como o designou numa carta dirigida a Jacques Durand em 8 de agosto de 1908, passou, já muito fatigado e doente, aquelas que seriam as suas últimas férias. À esquerda: fotografia do Chalet Habas, residência do compositor em Saint-Jean-de-Lux, no verão de 1917.

Em 25 de março, depois de vários anos de uma doença penosa, morreu na sua residência de Paris o homem a quem D'Annunzio chamava «Claude de France». Embaixo: retrato a carvão de Claude Debussy no seu leito de morte.

to privado em casa do seu editor, ouviu a sonata de flauta, violeta e harpa. Durante o inverno esboçou uma *Ode à la France*, com texto de Louis Laloy. O sofrimento não lhe dava tréguas. No entanto, teve ânimo para terminar, em 1917, a sonata de violino e piano e o heroísmo de a interpretar em 5 de maio, com Gaston Poulet. Neste mesmo concerto, acompanhada pelo compositor, Rose Féart cantou as *Trois chansons de Bilitis*, as *Ballades de Villon* e *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*. Foi a última vez que Claude Debussy apareceu sobre um estrado de concerto parisiense. Andrés Suarès, que se encontrava na sala, descreveu este emocionado retrato do músico: «Surpreendi-me não tanto pela sua extrema magreza ou pela sua ruína, como pelo seu ar ausente e de grave enfraquecimento. Tinha a cor da cera derretida e da cinza. Ao sentar-se, lançava aos assistentes um olhar lento, pestanejando rapidamente, como quem quer ver sem ser visto. Estava devorado pelo pudor, como só pode estar um artista com o desgosto e quase vergonha de sofrer.» Em setembro de 1917, Debussy teve ainda forças para interpretar em Saint-Jean-de-Lux a sua sonata com Gaston Poulet. Em novembro, concebeu o projeto de escrever a música de cena para *Comme il vous plaira*. Mas os seus sofrimentos agravavam-se, as forças diminuíam e teve de recolher ao leito. Sabia que o fim estava próximo. No entanto, a 17 de março de 1918, assinou a sua carta de candidatura ao Instituto.

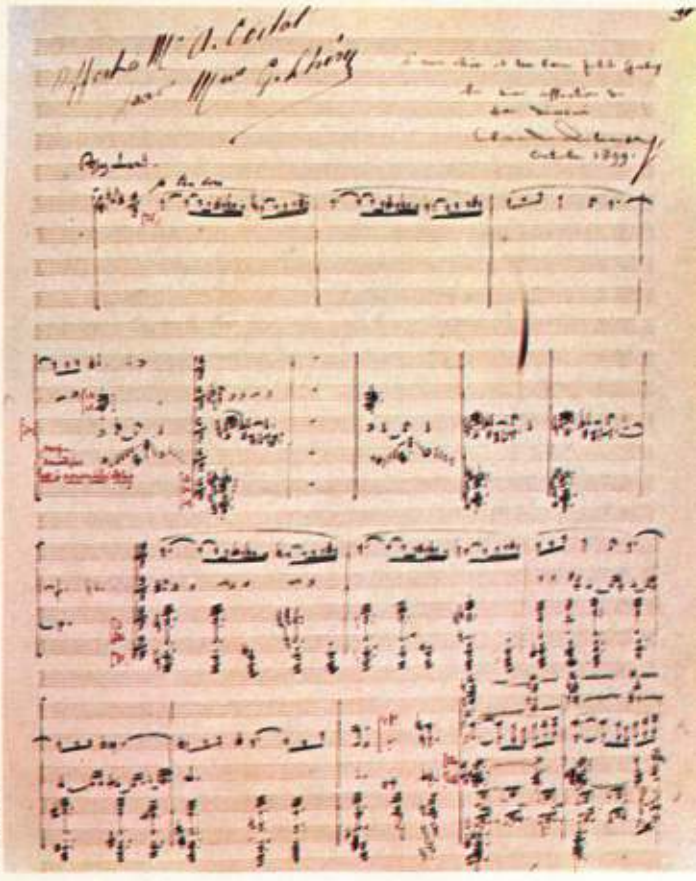
Morreu na tarde de 25 de março. O enterro, muito simples, realizou-se três dias depois, no cemitério do Père Lachaise, na presença de um reduzido número de fiéis. Um ano depois, os seus restos mortais foram trasladados para o cemitério de Passy. Em 1920, a



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Revue Musicale dedicou um número especial à sua memória e publicou, como suplemento musical, um *Tombeau de Debussy*, no qual colaboraram Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, Erik Satie, Florent Schmitt, Béla Bartók, Manuel de Falla, Eugene Goossens, Francesco Malipiero e Igor Stravinsky. A partir daí, a difusão da obra de Claude Debussy, músico francês, não deixaria de se estender por todo o mundo.

Capítulo 5

Uma obra inovadora

Arquivo Salvat

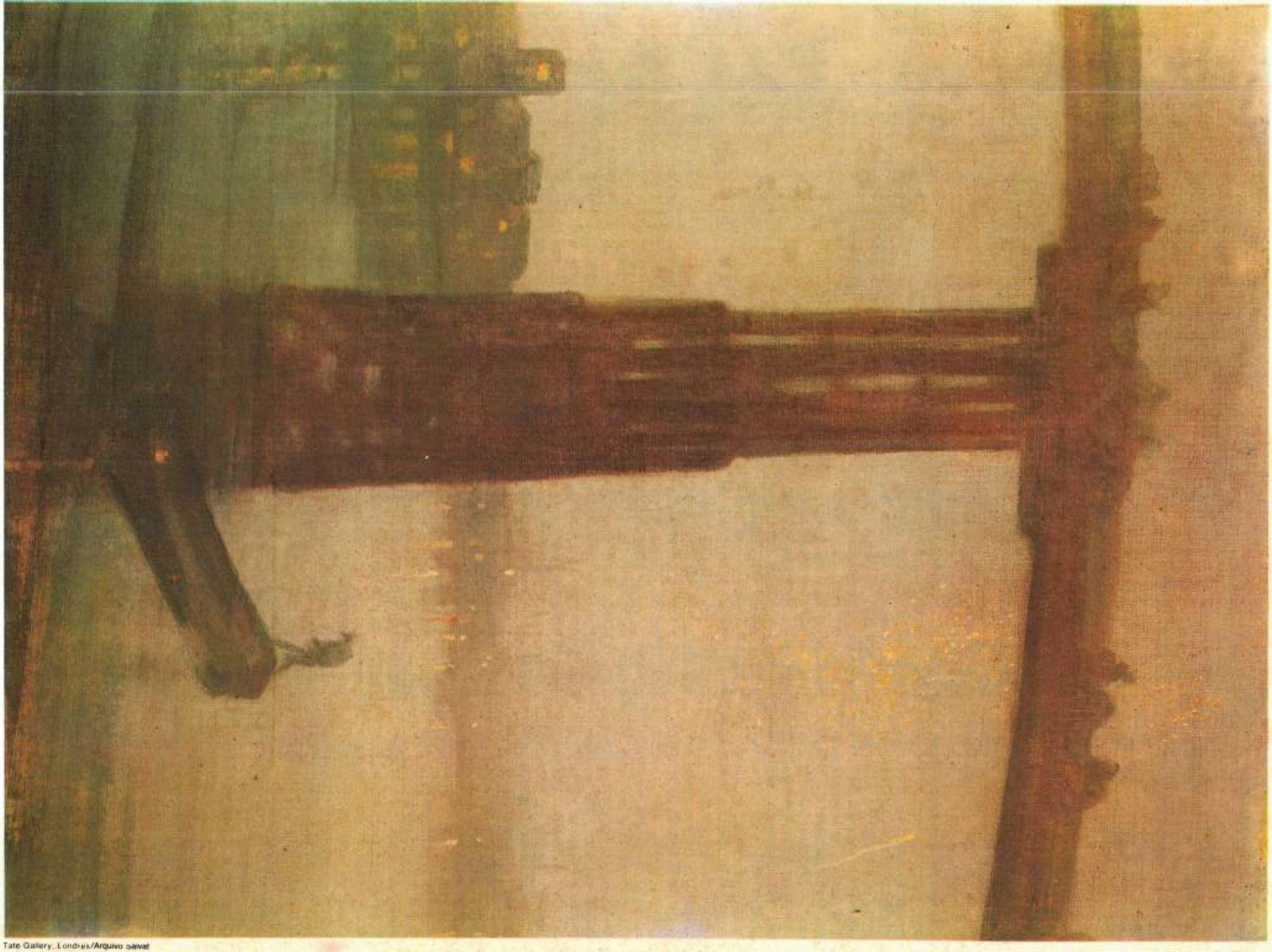
Em cima: fac-símile da primeira página da partitura do Prelúdio à Sesta de Um Fauno, *de Debussy. Estreada em 22 de dezembro de 1894, esta obra, que repudia qualquer forma preestabelecida e qualquer obrigação tonal, assinalou o início de uma nova época musical.*

Primeiras obras para orquestra

As obras que Claude Debussy compôs para a orquestra foram as de elaboração mais longa e difícil. Mas são também as que, hoje em dia, nos parecem mais radicalmente inovadoras. A primeira delas, por ordem cronológica, é *Printemps* («Primavera»), um «envio» de Roma que parece ter sido acabado por Debussy em 1887, antes de abandonar definitivamente a Villa Médicis. Foi escrita para coro, piano a quatro mãos e orquestra, mas Debussy só apresentou aos membros do Instituto uma versão para coro e orquestra. A uma primeira edição para piano a quatro mãos (1904) seguiu-se a versão orquestral realizada por Henri Büsser sob a orientação do compositor, publicada em 1912 e interpretada pela primeira vez em 1913. *Printemps* contém dois andamentos encadeados, *molto moderato* e *moderato*, e inspira-se na célebre *Primavera*, de Botticelli. Aqui, a primavera não é apreendida no seu sentido descritivo, mas sim num sentido simbólico: o de uma plenitude que conduz ao «júbilo exultante de renascer para uma nova vida». Esta obra, para a qual o autor procurou «um colorido especial», prenuncia, devido à sua linguagem harmônica, ousada para a época, o futuro Debussy.

Em 1892, Debussy projetara escrever um tríptico orquestral intitulado *Prélude, interludes et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune* («Prelúdio, Interlúdios e Paráfrase Final para a Sesta de Um Fauno»). Apenas terminou o prelúdio, cuja primeira audição se realizou na Société Nationale de Musique, em 22 de dezembro de 1894. Uma anotação do compositor esclarece-nos sobre as suas intenções: «A música deste prelúdio é uma ilustração muito livre do belo poema de Stéphane Mallarmé. Não pretende, de modo algum, ser uma síntese dele. São antes os sucessivos cenários ao longo dos quais se movimentam os desejos e os sonhos do fauno no calor desta tarde. Depois, cansado de perseguir a fuga temerosa das ninfas e das náiades, abandona-se ao sonho embriagador, cheio de sonhos por fins realizados, de posse total da natureza universal.» O arabesco do solo da flauta com que abre a peça evolui do cromatismo melódico e dos valores rítmicos complexos dos dois primeiros compassos para o diatonismo e os valores rítmicos simples dos dois seguintes. Desta ambigüidade nasce uma magia indefinível. Como Paul Dukas referiu, aqui nada é «susceptível de assimilação das estruturas tradicionais», mas «a idéia engendra a forma [...] e não devia censurar-se um autor por escolher aquela que as suas sensações particulares comportam naturalmente». Esta concordância perfeita tem como resultado — e esta é a conquista especial de Debussy — colocar o ouvinte na impossibilidade de captar os pontos de união, as transições. Existe, certamente, um «esqueleto» sem o qual essa obra — onde Harry Halbreich descobre uma combinação da forma *lied* e da forma sonata — não teria a coerência que lhe confere o seu poder de enfeitiçar, residindo o gênio do músico no facto de o ter tornado invisível.

A partir de 1892, Debussy trabalhou numa obra para orquestra a que queria dar o título de *Trois scènes au crépuscule* («Três Cenas ao Crepúsculo»). Dois anos mais tarde, o título ficou definitivamente fixado em *Trois nocturnes* («Três Noturnos»), para violino e orquestra, dedicados a Eugène Ysaÿe. Nela, Debussy entrega-se já a variações de colorido instrumental cujo princípio voltará a encontrar na realização definitiva. A esta versão, que pode ter sido acabada em novembro de 1896, sucedeu a que conhecemos e é formada por *Nuages, Fêtes e Sirènes* («Nuvens, Festas e Sereias»), escrita entre dezembro de 1897 e dezembro de 1899. Uma primeira audição parcial (em 9 de dezembro de 1900) precedeu a estréia do tríptico (em 27 de outubro de 1901), para a qual Debussy escreveu: «O título *Nocturnes* pretende ter aqui um sentido mais geral e, acima de tudo, mais decorativo. Não se trata, pois, da forma habitual de noturno, mas sim de tudo o que este termo encerra de impressões e de luzes especiais. *Nuages* é o aspecto imutável que o céu apresenta com a marcha lenta e melancólica das nuvens que acaba numa agonia cinzenta, docemente tingida de branco. *Fêtes* é o movimento, o ritmo dançante da atmosfera com explosões de luz súbita e também o episódio de um cortejo (visão surpreendente e quimérica) que passa pela festa, confundindo-se com ela; mas o fundo permanece, obstina-se, e a festa continua com a sua mistura de música, de pó luminoso participando num ritmo total. *Sirènes* é o mar e o seu ritmo sem fim, pois, entre as ondas prateadas de lua, ouve-se, ri e passa o canto misterioso das sereias.» O título *Nocturnes* foi, provavelmente, tomado do pintor Whistler, que Debussy admirava. E é em Whistler que fazem pensar as notas coloridas do comentário que acabamos de ler («uma agonia, docemente tingida de branco...»), mas também em Turner («visão surpreendente e quimérica... pó luminoso»). Ao escrever a Hartmann, seu editor, que «os três *Nocturnes* lhe deram mais trabalho do que os cinco atos de *Pelléas*», Debussy expõe-lhe qual é a sua ambição: «Espero que venha a ser música a céu aberto e que venha a aumentar com o grande bate



Tate Gallery, Londres/Arquivo Salvat

Nos Trois nocturnes (Nuages, Fêtes *e* Sirènes), *Debussy libertou-se definitivamente dos esquemas tradicionais e adquiriu uma maturidade e uma complexidade não alcançadas até então, graças à textura harmônica e ao colorido instrumental. À esquerda:* Noturno em Azul e Ouro, *de James Abbot Whistler.*

de asas do vento da liberdade.» A própria disposição do tríptico (dois andamentos lentos enquadrando um vivo), o caráter mágico de *Nuages*, a polirritmia de *Fêtes*, a dispersão dos tons em *Sirènes*, tudo é novo, ousado, mas a sedução sonora de *Nocturnes* assegurou o seu êxito. Aqui, a arte eclipsa a arte, principalmente no último quadro, o mais livre, *Sirène*, onde as vozes femininas (8 sopranos e 8 contraltos) se integram na orquestra para lhe acrescentarem não só um colorido especial, mas também um elemento magnético, insidiosamente associado às ondas acariciadas pelos raios da Lua, como um mistério suplementar.

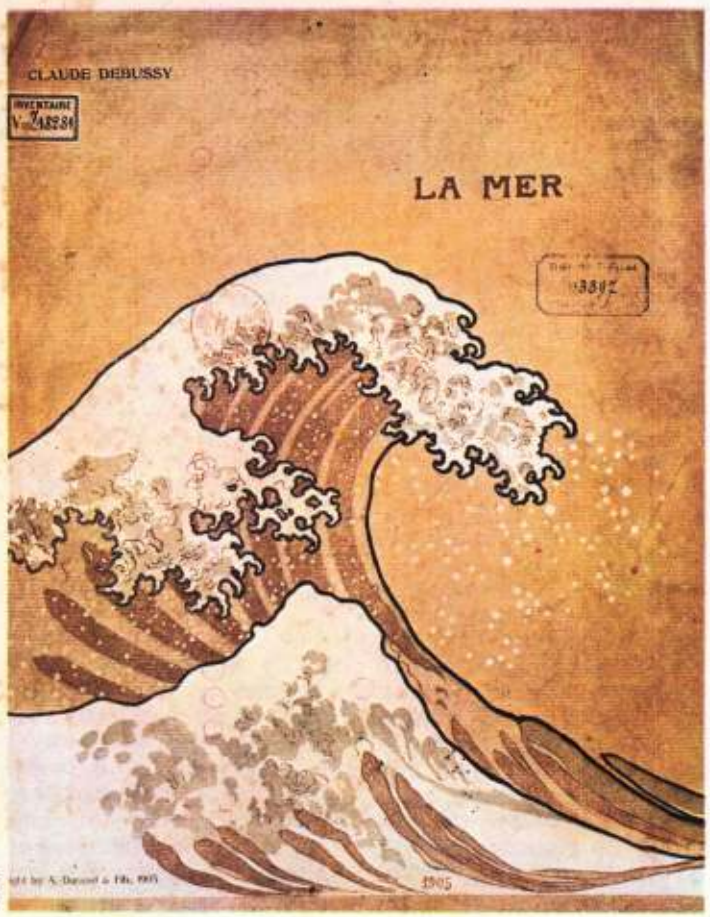
«La mer» e «Images», duas obras de lenta gestação

Em Bichain, durante o verão de 1903, Debussy concebeu o projeto de três apontamentos sinfônicos para orquestra intitulados: 1) *Mar belo de ilhas sanguinárias*, 2) *Jogo de ondas* e 3) *O vento faz dançar o mar.* Em setembro de 1904, escreveu, de Dieppe, a Jacques Durand: «Desejaria terminar aqui *La mer* («O Mar»), mas ainda me falta completar a orquestra, que é tumultuosa e variada como... o mar.» Em janeiro de 1905, para acalmar a impaciência do seu editor, comunicou-lhe que tinha introduzido modificações nos *Jeux de vagues*, mas que a partitura em breve ficaria concluída. De fato, só a terminou no início de março e a primeira audição realizou-se em 15 de outubro de 1905. Nesse mesmo ano, foi publicada em duas versões (para orquestra e para piano a quatro mãos), por Durand, com uma capa ilustrada que reproduzia a onda gigante de Hokusai. Embora esta marinha seja infinitamente mais evocadora do que as outras que, antes dela, se tinham inspirado no oceano, seria não a apreciar se nela só se visse um poema sinfônico em três partes. Efetivamente, não se trata, de modo algum, de uma descrição, mas sim de um «retrato» simbólico, de uma música inventada à imagem do mar, elemento móvel, imprevisível, livre. Os títulos definitivos — *De l'aube à midi sur la mer* («Desde a Madrugada até ao Meio-Dia no Mar»), *Jeux de vagues* («Jogos de Ondas»), *Dialogue du vent et de la mer* («Diálogo do Vento e do Mar») — correspondem mais a realidades musicais do que a aspectos descritivos. O fragmento inicial, *De l'aube à midi sur la mer*, apresenta-se como uma progressão contínua em direção à luz, que sai do estremecer das cordas e das sonoridades misteriosas das trombetas em surdina e do corne-inglês para desembocar na explosão dos metais e dos pratos, numa espécie de apoteose. A combinação de um tema «cíclico», que sofre numerosas metamorfoses rítmicas e torna a aparecer antes da conclusão, e de outros três motivos muito diferentes mantém um desenvolvimento que não tem nada de «formal», pelo menos na aparência, porque aqui o «esqueleto» ainda está cuidadosamente dissimulado. O segundo fragmento, *Jeux de vagues*, que é aparentado com um *scherzo*, propõe, segundo Jean Barraqué, uma «pulverização» que afeta não só os timbres da orquestra, dispersos pelo espaço, mas também os temas, divididos em pequenos elementos que se fundem na unidade orgânica de uma matéria sonora cuja mobilidade se liberta das leis artificiais da retórica musical para instaurar uma ordem nova, mais secreta, mas eterna: a dos fenômenos naturais. *No Dialogue du vent et de la mer*, cuja forma se aproxima da do rondó, defrontam-se duas forças antagónicas. Duas «forças» e não dois «temas». A terminologia que Jean Barraqué utiliza na sua análise de *La mer* parece, efetivamente, das mais adequadas: «Já não existem temas constituídos e representativos nos seus contornos [...] Apenas duas forças contrastantes opõem a sua especificidade [...] A primeira — a do caos — é corporizada por sonoridades, timbres e uma acentuação muito violenta; a segunda, pelo contrário, exagera um caráter uniforme na sua vontade *cantante*.» Com *La mer*, Debussy estabeleceu um novo processo de desenvolvimento, que substitui a antiga lógica e as antigas simetrias por leis poéticas que levam o sinfonista a procurar a disciplina da composição não na imitação dos modelos clássicos fornecidos pela história, mas nos exemplos dados pela natureza e, paradoxalmente, na liberdade. De tudo isto, resulta, para a obra que adota estas novas leis— mais fecundas no plano da invenção, mais gratificantes também para o artista, que só pode apelar para si próprio —, uma espécie de autonomia, como se a música (continuamos a citar Jean Barraqué) se convertesse «num mundo misterioso e secreto que se cria a si mesmo e se destrói pouco a pouco».

A gestação de *Images* («Imagens») foi ainda mais lenta do que a de *La mer*. Numa carta a Jacques Durand, datada de 16 de maio de 1905, Debussy fala de um tríptico para dois pianos *(Gigues tristes, Ibéria, Valse)*, que iria continuar a primeira série de *Images* para piano solo *(Reflets*

© Roger Viollet

Interpretada pela primeira vez com o título de Três Esboços Sinfônicos, *em 15 de outubro de 1905,* La mer *só obteve o reconhecimento unânime do público em 1908, na execução dirigida pelo próprio Debussy (em cima, caricatura de Bils). Desde então,* La mer *faz parte do repertório dos mais célebres regentes de orquestra e, em 1947, Arturo Toscanini incluiu-a nos concertos de apresentação dados em Milão, após o seu regresso a Itália. À direita: capa da primeira edição lançada por Durand.*



Fabbri

Salmer

dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement). Em agosto de 1906 já não se trata de uma obra para dois pianos, mas sim de três *Images* para orquestra. Em 25 de dezembro de 1908, *Ibéria* ficou concluída e *Rondes de printemps* («Rondas de Primavera») — que substituíam a valsa inicialmente prevista — eram terminadas, por sua vez, em 10 de maio de 1909 — excetuando uma dúzia de compassos, cujo envio o compositor anunciou ao seu editor para «dentro de dois ou três dias». Principiado em janeiro de 1909, o andamento que faltava, *Gigues* (e já não *Gigues tristes*), ficou acabado (pelo menos no estado de rascunho de orquestra) em 10 de outubro de 1912. Entretanto, *Ibéria* estreou-se em

Ibéria, a segunda das Três Imagens *para orquestra, foi concluída por Debussy no dia de Natal de 1908. É composta por três andamentos ou três quadros, cada um dos quais evoca uma faceta diferente de Espanha, com uma tal veracidade que mereceu os elogios de Manuel de Falla na* Revue Musicale *de dezembro de 1920. Em cima:* Vista de Giralda de Sevilha, *pelo pintor Jenaro Perez Villaamil.*

20 de fevereiro de 1910 e *Rondes de printemps* em 2 de março. A primeira audição integral de *Images* só se realizaria em 26 de janeiro de 1913, tendo André Caplet ajudado o compositor a passar a limpo a partitura de orquestra de *Gigues*. Foi, sem dúvida, André Caplet quem melhor falou sobre esta página, a última a ser terminada, mas a primeira por ordem de apresentação: «*Gigues*... Gigas tristes... Gigas trágicas... Pintura da alma, de uma alma dorida que, para exalar o seu queixume indolente, adota o timbre de um oboé-de-amor. Alma ferida cujo pudor, porém, se inquieta e se amedronta com o lirismo dos alívios. Por isso, dissimula rapidamente os seus soluços sob a máscara e o gesticular de uma ridícula marioneta.» O timbre do oboé-de-amor, certamente destinado a evocar o *bag-pipe*, tão querido dos escoceses, dá às *Gigues* o seu colorido melancólico. Mas é toda a orquestração, nova e sutil, que, com o emprego da percussão que não poderia passar em silêncio, cria um clima particular, em que «a mobilidade das atitudes, a rapidez com que se confundem, se entrechocam, se isolam ou se tornam a unir» (André Caplet) não é motivada apenas por um gesto de pudor, de fuga perante o destino, mas também por razões de ordem puramente musical. Esta página, como observa Pierre Boulez, encontra-se sob o signo de uma «oscilação de uma melopéia lenta a ritmo vivo» e, «quando os dois elementos se sobrepõem, dão a impressão — bem estranha — de uma dupla respiração». Nesta perspectiva, «o timbre desempenha um papel primordial na separação dos planos sonoros». O andamento central, *Ibéria*, é mais importante do que os outros dois. Divide-se em três partes, sendo as duas últimas encadeadas: *Par les rues et par les chemins* («Pelas Ruas e pelos Caminhos»), *Les parfums de la nuit* («Os Perfumes da Noite»), *Le matin d'un jour de fête* («A Manhã de Um Dia de Festa»). Debussy sentiu-se especialmente satisfeito com a transição entre as duas últimas partes: «Não parece estar escrito», confiou a André Caplet, quando, num ensaio da orquestra, lhe pareceu que o encadeamento entre *Parfums de la nuit* e *Matin d'un jour de fête* se fazia naturalmente. Na *Revue Musicale*, de dezembro de 1920, Manuel de Falla falaria disso nestes termos: «No que respeita a *Ibéria*, Claude Debussy disse expressamente, quando da sua primeira audição, que não tivera a intenção de fazer música espanhola, mas sim de traduzir em música as impressões que a Espanha despertava nele [...] Apressemo-nos a acrescentar que o fez de uma forma magnífica. Os ecos das aldeias, em que uma espécie de sevilhana — o tema gerador da obra — parece flutuar numa clara atmosfera em que a luz cintila; a embriagadora magia das noites andaluzas; a alegria de uma multidão em festa que vai dançando ao som dos alegres acordes de uma banda de violas e bandurras... tudo, tudo isto se agita no ar, aproximando-se, afastando-se, e a nossa imaginação, despertada sem cessar, fica deslumbrada perante os acentuados valo-

res de uma música intensamente expressiva e ricamente matizada.» A utilização das castanholas e do tambor basco, os *pizzicati* das cordas que evocam as violas, os ritmos de sevilhana no primeiro andamento, de habanera no segundo, de marcha no terceiro, a presença, enfim, de fórmulas melódicas e de ornamentação características dão a *Ibéria* o seu colorido local, que nos pareceria menos autêntico se não tivesse surgido da Espanha sonhada que o músico trazia dentro de si. Nesta «Espanha imaginada», Debussy dá livre curso à sensualidade sonora, que é uma das características da sua música. *Les parfums de la nuit* evocam, sem dúvida, a noite andaluza, mas o que eles nos dão é a própria essência da arte debussyana, com a sua sutileza, a sua aparente indecisão, a sua aparente irrealidade e esse misterioso e profundo poder de agarrar o que não se pode agarrar e de se fundir na cor do tempo que foi, para nascer e morrer com ele. Depois da Escócia e da Espanha, a Île de France, onde a canção *Nous n'irons plus au bois* (já referida em *Jardins sous la pluie*) situa as *Rondes de printemps*, terceiro andamento de *Images*. Mas, talvez lembrando *Printemps* de 1887, inspirado na *Primavera*, de Botticelli, a partitura tem como epígrafe dois versos de um poeta vienense do Renascimento:

Viva maio, bem-vindo
seja maio,
com o seu estandarte
selvagem.

O tom luminoso de lá maior, de ritmos ligeiros e fantásticos, uma orquestração imaterial em que a família dos metais é apenas representada pelas trompas, definem o clima destas *Rondes de printemps*.

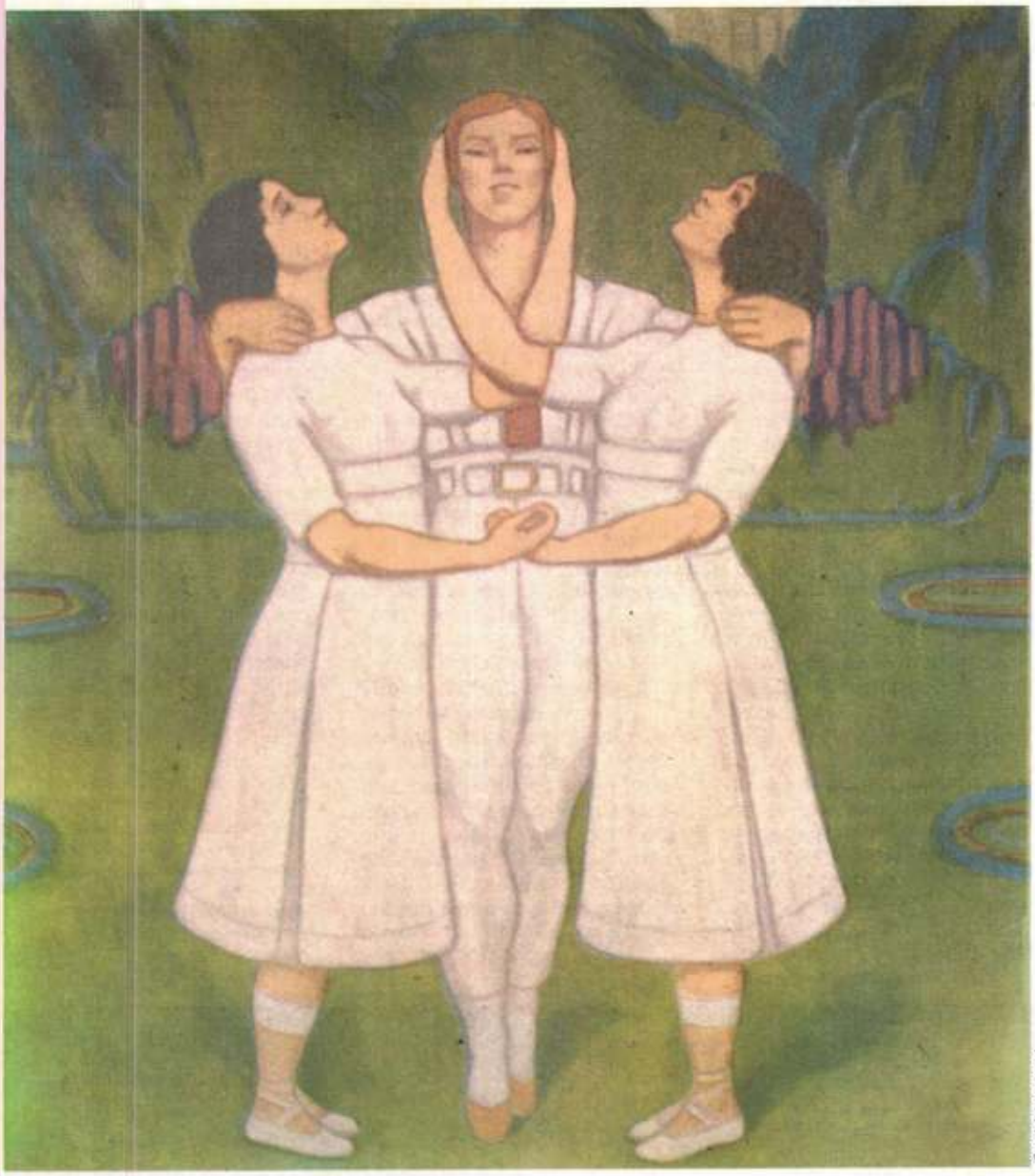
Os bailados

Khamma, bailado egípcio, foi encomendado a Debussy por uma bailarina inglesa, Miss Maud Allan. O compositor trabalhou nele a partir do início de 1911, mas o *Martírio de S. Sebastião* distraiu-o daquela obra, que só ficou concluída em janeiro de 1912, na sua versão para piano. Debussy apenas orquestrou o princípio e pediu a Charles Koechlin que continuasse o trabalho, sob a sua orientação pessoal. A orquestra de *Khamma* «soa» como se tivesse sido escrita pelo próprio compositor. Embora pouco conhecida, esta obra não merece o esquecimento. O argumento trata de uma bailarina que sacrifica a vida no templo do deus solar Amon-Ra para salvar a cidade, ameaçada por uma revolução longínqua. Numa carta a Jacques Durand (1 de fevereiro de 1912), Debussy aludiu a «este curioso bailado e aos seus clangores de trombetas que sentem o motim, o incêndio e o fazem sentir um calafrio nas costas». Diversas circunstâncias impediram Miss Maud Allan de montar o bailado que ela própria encomendara. *Khamma* foi ouvido pela primeira vez nos Concerts Colonne, em 15 de novembro de 1924, e a primeira representação só se realizou em 1947, na Ópera Cômica.

Em contrapartida, *Jeux* («Jogos»), depois de terem permanecido pouco conhecidos durante muito tempo, são, hoje, considerados uma das obras mais significativas de Debussy. Encomendado por Sergei Diaghilef, este bailado foi iniciado em 1912 e terminado no início do ano seguinte. O seu argumento foi concebido por Nijinski: «Num parque, à hora do crepúsculo, perde-se uma bola de tênis; um rapaz, primeiro e duas moças, depois põem-se a procurá-la. A luz artificial dos grandes globos elétricos, que espalham um brilho fantasmagórico à sua volta, inspira-lhes jogos infantis; procuram-se, perdem-se, perseguem-se e discutem sem razão; a noite está tépida e o céu banhado por claridades suaves; abraçam-se. Mas o encanto é destruído por outra bola de tênis, arremessada não se sabe por que mão maliciosa. Surpreendidos e atemorizados, o rapaz e as jovens desaparecem no interior do parque noturno.» A julgar pelo texto que figurava no programa do concerto (1 de maio de 1914) em que a obra foi interpretada pela primeira vez fora do palco, Debussy teria seguido à letra o argumento de Nijinski. Mas a música é mais

A ação do poema A Sesta de Um Fauno *desenrola-se nas praias ardentes da Sicília, no sopé do Etna. O fauno, cansado de perseguir as ninfas, deitara-se sob uma árvore para dormir a sesta, mas antes distrai-se tocando flauta.*

Colette Masson



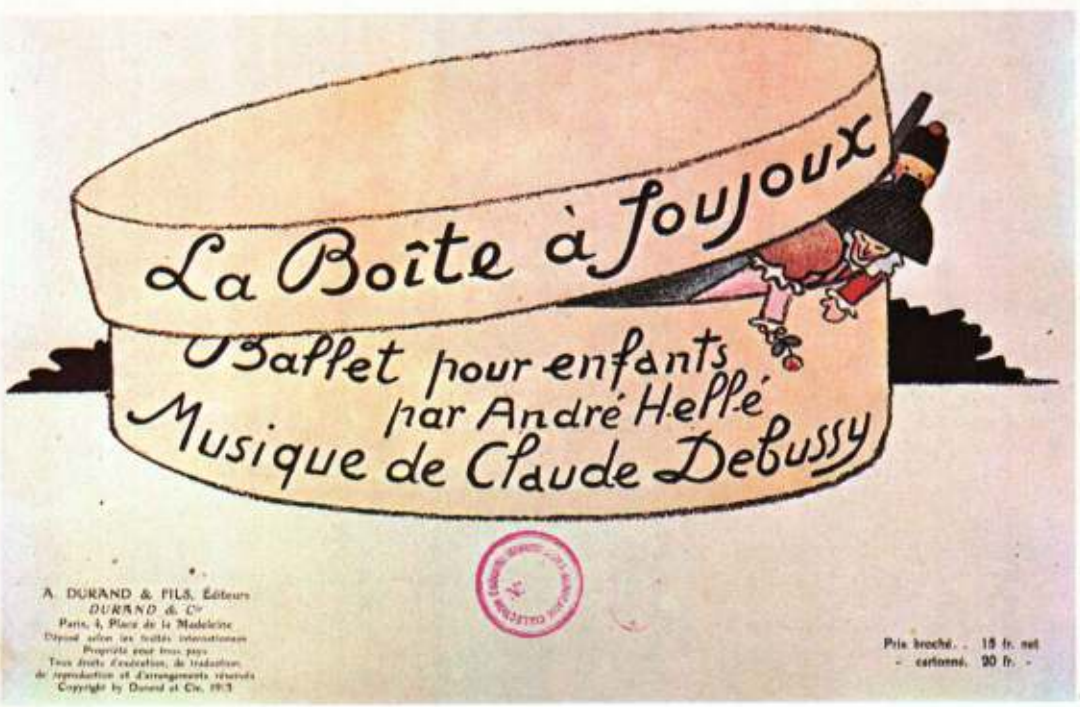
Snark International

O processo de dispersão e fragmentação sonoras que concretiza o estilo de Debussy alcança a sua expressão mais elevada no bailado Jeux. *À esquerda: os três bailarinos Nijinski, Karsavina e Ludmilla Schollar, num quadro de Valentine Gross, de 1913.*

ultrapassa a técnica, englobando-a, é a análise de Harry Halbreich: «Explosão espacial da orquestra, noção autônoma do ritmo e de uma harmonia nos limites da tonalidade, liberdade e assimetria de uma forma 'aberta', apesar do substrato perceptível de uma estrutura de rondó. Tudo isso, não se sublinhou suficientemente, está posto a serviço de uma expressão lírica incomparável, exaltada pela sua própria discrição. Paradoxo do gênio, a mais minuciosamente pensada, a mais ousada, a mais cerebral também, das obras de Debussy, revela-se a mais ardente e a mais apaixonada.»

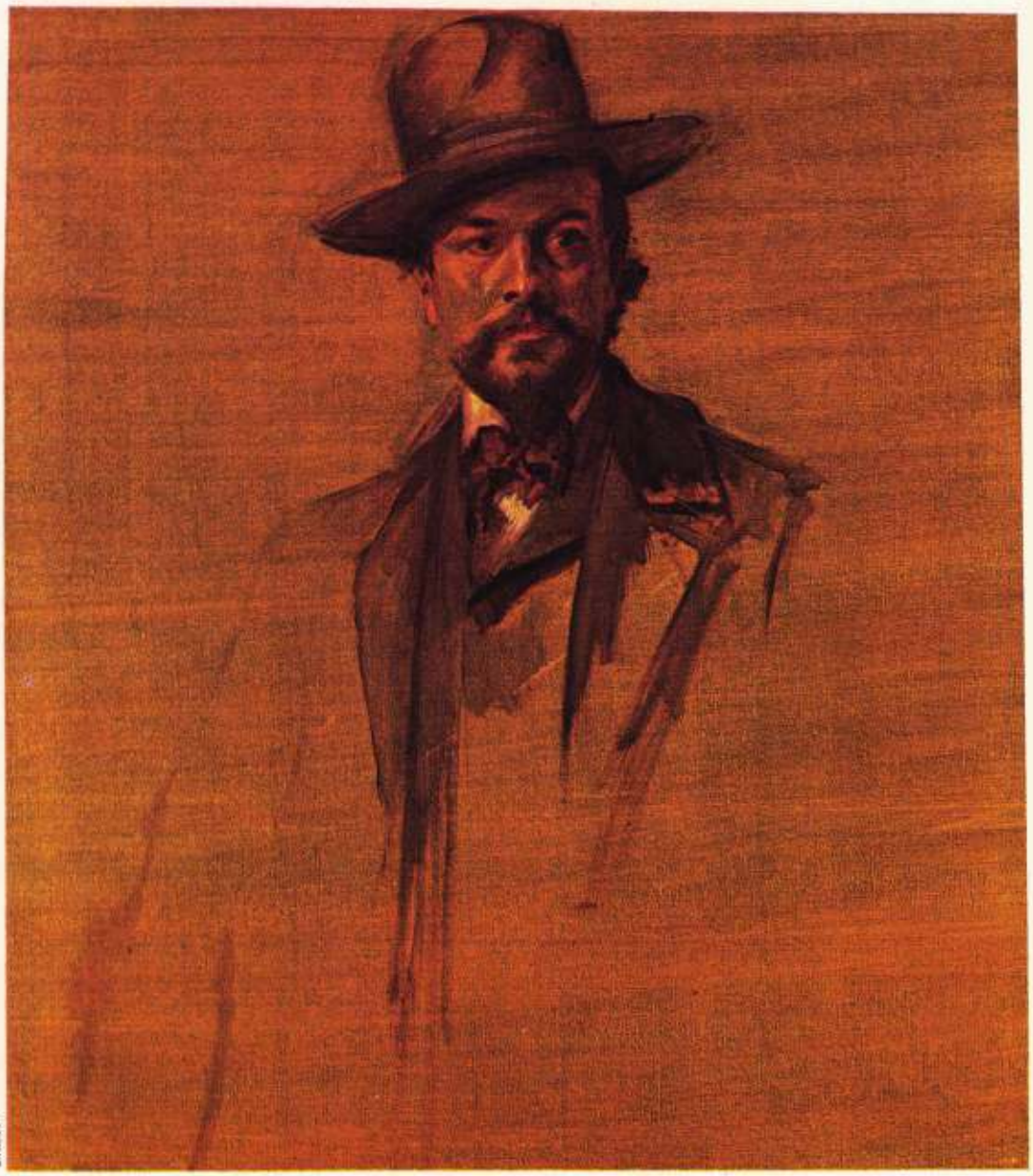
Em fevereiro de 1913, o desenhador André Hellé propôs a Debussy que escrevesse um bailado infantil em quatro quadros. O argumento era o seguinte: «Esta história passou-se numa caixa de brinquedos... As bonecas dançavam; um soldado viu uma delas e apaixonou-se; mas a boneca já tinha dado o seu coração a um polichinelo preguiçoso, frívolo e brigão. Então, os polichinelos e os soldados travaram uma grande bata-

La boîte à joujoux, bailado infantil composto por Debussy com a colaboração de André Hellé, é um verdadeiro achado de humor e fantasia, de frescor e ternura. À direita: capa da primeira edição publicada por Durand, em Paris, em 1913.



livre. A sua suprema liberdade e a autonomia da sua organização interna admiram-nos tanto como a sua mobilidade e a sua graça. A novidade, a ousadia de *Jeux* suscitaram eruditas exegeses que dizem respeito sobretudo aos especialistas. Não será de mais referir que na técnica orquestral de Debussy, com a criação de uma espécie de «escalas musicais de timbres», Jean Barraqué vê delinear-se uma filiação Debussy-Webern. Mas mais completa, porque

lha, durante a qual o pobre do soldado caiu gravemente ferido. Abandonada pelo mau polichinelo, a boneca recolheu o soldado, tratou-o e apaixonaram-se: casaram-se, foram felizes e tiveram muitos filhos. O polichinelo frívolo tornou-se guarda rural. E a vida continuou na caixa dos brinquedos.» Acabada em outubro de 1913, a partitura de piano foi publicada com vistosas ilustrações de André Hellé, que correspondem plenamente ao espírito desta música, ao mesmo tempo irônica e terna. André Caplet completou a orquestração que Debussy não pôde concluir. A música de *La boîte à joujoux* («A Caixa de Brinquedos») é «figurativa». Não descura nenhum episódio, nenhum pormenor e, para tornar mais clara a ilustração, recorre a citações como: «Glória imortal dos nossos antepassados» (do *Fausto*, de Gounod), perfeitamente colocada no início da batalha entre soldados e polichinelos. Utiliza com humor o processo do *leitmotiv* (valsa da boneca, fanfarra do soldado, tema agressivo do polichinelo), mas a poesia envolve o humor. Esta obra, que Debussy dizia ter escrito «simplesmente para divertir as crianças», apresenta mais de uma surpresa, tanto pela sutileza maliciosa da sua orquestração e a finura ou o frescor das suas harmonias, como pelo encanto misterioso que se desprende dela.



Giraudon

Pretendendo criar a sua própria técnica e o seu vocabulário, Debussy foi levado a subverter completamente as rígidas normas musicais que tinham permanecido estáticas até então. Em cima: retrato, inacabado, do compositor, por Paul Robert.

Obras para instrumento solista

As obras que Debussy compôs para instrumentos solistas e orquestra são relativamente escassas. Acabada em 1890, a *Fantasia* de piano e orquestra não foi interpretada em vida do seu autor. Por uma curiosa coincidência, Alfred Cortot, em Londres, e Marguerite Long, em Lyon, estrearam-na no mesmo dia: em 20 de novembro de 1919. A tonalidade de sol maior e a integração do piano na orquestra levam-nos a compará-la com a sinfonia *Cénévole*, de Vincent d'Indy, mas, se a personalidade de Debussy não aparece aqui com a mesma clareza que em *Printemps*, obra anterior, o colorido noturno e as sutis modulações do *lento e molto espressivo* anunciam as futuras obras-primas.

Significativas de outro modo, as duas danças para harpa e orquestra *(Danse sacrée, Danse profane)*, compostas em abril de 1904 e estreadas a 6 de novembro do mesmo ano, denotam o «arcaísmo modal» cujo clima nostálgico e refinado é o das *Gymnopédies*, de Erik Satie (Debussy orquestrou duas delas), das *Epigraphes anthiques*, *Danseuses de Delphes*, *Canope* e o prelúdio do *Martyre de Saint-Sébastien*. Lenta e grave, a *Danse sacrée*, no modo dórico, e mais rápida, a *Danse profane*, no modo lídio, complementam-se harmoniosamente.

Encomendada em 19 de março por uma abastada americana a quem o médico (à laia de remédio contra a surdez que a ameaçava) recomendara a prática de um instrumento de sopro, a *Rapsódia de Saxofone e Orquestra* só viu a luz em 1911 e, mesmo assim, sob a forma de rascunho inacabado. Terminada e orquestrada em 1919 por Roger Ducasse, estreou-se nesse ano.

Composta em 1910 para participar no concurso do Conservatório de Paris, a *Rapsódia de Clarinete e Orquestra* (de que Debussy escreveu ao princípio a versão de clarinete e piano) realça todos os recursos expressivos do solista. Oscilando, como aponta André Boucourechlief, «entre sonho e ironia», parece um auto-retrato do autor e ditada apenas pela inspiração.

O quadro ficaria incompleto se não se mencionassem as obras que, originalmente escritas para piano, foram orquestradas por Debussy ou por outros músicos. *La petite suite* («A Pequena Suíte») (1888-1889) foi orquestrada por Henri Büsser; *Danse* («Dança») (1890) e a *Sarabande* («Sarabanda») extraída de *Pour le piano* (1896-1901), por Maurice Ravel; *Children's corner* («O Cantinho das Crianças») (1906-1908), por André Caplet; as *Six épigraphes anthiques* («Seis Epígrafes Antigas») (1900-1913), por Ernest Ansermet e, depois, por Jean-François Paillard (versão para orquestra de

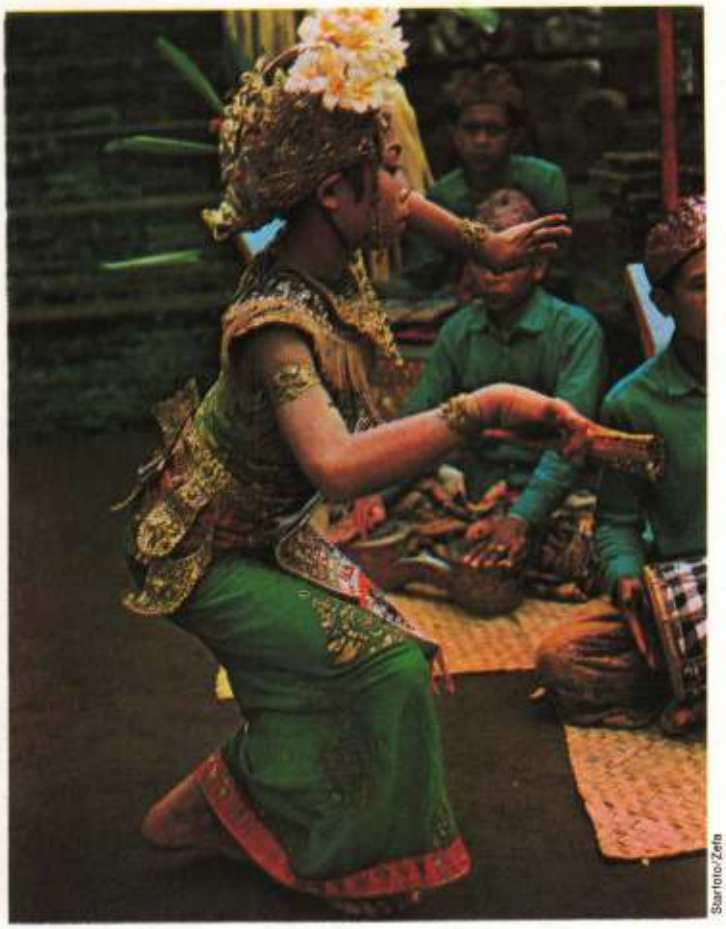
:ordas). Por sua vez, Debussy orquestrou a *Marche écossaise* («Marcha Escocesa») (1891), *La plus que lente* («A Mais do que Lenta») (1910) e a *Berceuse héroïque* («Berceuse Heróica») (1915). A instrumentação de *La plus que lente*, para orquestra reduzida (flauta, clarinete, pratos, piano e quinteto de cordas), sublinha com humor o caráter particular desta valsa, que o músico assegurava ter escrito «no gênero cervejaria, para os incontáveis *five o'clock* para que são convidadas as belas ouvintes...»

Obras para piano

A música de piano tem um lugar de relevo na obra de Debussy. Excelente pianista, esteve sempre em contato com este instrumento. A partir da *Suite bergamasque*, de 1890, com a qual a sua personalidade começou a afirmar-se, Debussy não parou de enriquecer a sua linguagem pianística, de explorar as possibilidades do piano, de ampliar o seu campo tanto no âmbito da cor e do timbre como no das intensidades, dos ataques e das ressonâncias. Com Debussy, a música de piano entrou numa nova era. Depois do piano romântico de Schumann, de Chopin e de Liszt, o que nasce sob os seus dedos é o piano do século xx como depois foi continuado por Bartók, Messiaen e, até, Boulez e Stockhausen, cuja dívida para com o compositor de *Images* e de *Études* é indiscutível.

Embora se desprenda de algumas delas um encanto a que não é fácil resistir, as peças compostas entre 1880 e 1890 — *Deux arabesques* («Dois Arabescos»), *Rêverie* («Devaneio»), *Balada*, *Valsa Romântica*, noturno em ré bemol maior, *Mazurca* — não são, porém, «música de salão», se não se quiser atribuir a este termo um sentido pejorativo, que, neste caso, não é merecido.

Escrita em 1890, *Danse* («Dança») foi publicada inicialmente com o título de *Tarantelle styrienne* (título tão fantasioso ou, pelo menos, tão humorístico como o de *Tyrolienne turque*, de Erik Satie). A vivacidade dos ritmos, a liberdade das modulações e a cor harmônica destas peças anunciam já as futuras obras-primas (sobretudo, *Masques*).



Com Pagodes, *a primeira das três* Estampas *para piano, Debussy conseguiu transmitir o misterioso encanto da música do Sudeste Asiático. À esquerda: dança do Bali, em que cada gesto das mãos tem um significado próprio.*

Starfoto/Zefa

A *Suite bergamasque* («Suíte Bergamasca»), cujo título se inspira no *Clair de lune*, de Verlaine («*Votre âme est un paysage choisi/Que vont charmants masques et bergamasques...*»), data, na sua primeira versão, de 1890. O projeto inicial previa um prelúdio, um minueto, um passeio sentimental e uma pavana. Na revisão levada a cabo em 1905, Debussy conservou o prelúdio e o minueto; o passeio converteu-se no célebre *Clair de lune* e a pavana foi substituída pelo *Passepied*. Tal como em *Fêtes galantes* Verlaine faz alusão a Watteau, Debussy evoca aqui a sombra dos cravistas franceses do século xviii. Mas a magia da paisagem que *Clair de lune* nos sugere orienta-nos para novos horizontes. Nesta escrita, que tanto exige a ressonância como a nota, perfila-se a novidade de *Estampes* e de *Images*.

Precedendo em onze anos a primeira série de *Images*, as três *Images inédites* («Imagens Inéditas») foram compostas no decurso do inverno de 1884. Ao enviá-las à sua destinatária, Yvonne Lerolle, Debussy chamou-lhes «conversas entre piano e ele». A primeira só tem como título a indicação de «Lento, doce e melancólico». A segunda, intitulada *Souvenir du Louvre*, é a redação primitiva da sarabanda da suíte *Pour le piano*. No manuscrito de 1894, uma anotação de Debussy precisa: «Em movimento de sarabanda, isto é, com uma elegância grave e lenta, mesmo como um velho quadro, recordação do Louvre...» A terceira *Image inédite* prenuncia — mas à distância — os *Jardins sous la pluie*. O seu título, alguns aspectos de «*Nous n'irons plus au bois parce qu'il fait un temps épouvantable*», é mais explícito do que o seu propósito, cuja ligeireza mal se tinge de melancolia. Impressas em 1977, as *Imagens* de 1894 já não são inéditas, mas a primeira e a terceira conservam o seu caráter de esboços, o que nos impede de as compararmos com os quadros acabados que são as *Imagens* de 1905 e 1907; a segunda, melhorada pelos numerosos retoques de Debussy, figura na suíte *Pour le piano*. Isto explica por que, apesar da sua publicação, estas páginas continuam a ser pouco conhecidas.

A partitura de *Pour le piano* («Para o Piano») tem a data de 1901, mas trata-se da data da «revisão». Como vimos, a sarabanda é de 1894 e a tocata foi, provavelmente, composta em 1896. O andamento central, esta sarabanda «de uma elegância grave e lenta», é ladeado por um prelúdio e uma tocata das quais Harry Halbreich disse que «se distinguem do conjunto da obra pianística de Debussy devido ao seu poder físico, à sua robustez, ao martelar obstinado dos seus ritmos, aos seus blocos de acordes». Com efeito, há nela um virtuosismo espetacular e uma espécie de exaltação dos poderes do piano, o que justifica literalmente o título.

Em julho de 1903, Debussy concluiu as suas três *Estampes* («Estampas») para piano. A primeira, *Pagodes*, nascida da recordação dos músicos javaneses que ouvira na Exposição Universal de 1889, cria uma atmosfera de sonho com melodias baseadas na escala pentatônica e em ritmos que se sobrepõem como a música do gamelão. A *Soirée dans Grenade* («Serão em Granada»), evocação da Andaluzia cuja autenticidade Manuel de Falla elogiaria, contém uma magia que não deve nada ao pitoresco mas sim à intuição do músico. Acompanhado pelo eco de canções infantis *(«Nous n'irons plus au bois... Do, do, l'enfant, do...»)*, o brilhante virtuosismo de *Jardins sous la pluie* fez desta terceira peça, menos secreta do que as duas anteriores, um dos trechos favoritos dos pianistas.

D'un cahier d'esquisses («Dum Caderno de Apontamentos») (1903 ou 1904) é uma peça breve que tem a indicação de «muito lento, sem rigor». Pelo colorido e ritmos, relaciona-se com a *Soirée dans Grenade*, mas também se viu nela um estudo preparatório das *Imagens*.

Embora se trate de peças publicadas separadamente,

Masques («Máscaras») e *L'île joyeuse* («A Ilha Feliz»), ambas de 1904, não podem ser dissociadas uma da outra. Segundo o testemunho de Marguerite Long, Debussy tinha feito a seguinte advertência sobre o significado de *Masques*, cujo título poderia desorientar o ouvinte: «Não é a comédia italiana, mas a expressão trágica da existência.» Quanto a *L'île joyeuse*, estamos muito longe do etéreo *Embarque para Citeréia*, de Watteau. Esta «festa de ritmo» (Marguerite Long) começa com uma cadência que é «como uma chamada» e avança, cada vez mais volúvel, exaltada, até às fanfarras que soam jubilosas.

Acabada em agosto de 1905, *Images* («Imagens»), primeira série, composta por *Reflets dans l'eau* («Reflexos na Água»), *Hommage à Rameau* («Homenagem a Rameau») e *Mouvement* («Movimento»), resume nos seus três andamentos toda a magia da arte de Debussy. Em primeiro lugar, a evocação do elemento aquático, ou melhor, da paisagem silenciosa que nele se reflete, fora de toda a presença humana, na luz do crepúsculo. Esta imagem refletida, presença e ausência, imagem irreal, é um dos temas familiares de Debussy. Os «sonhos da água que dormita» obcecaram Debussy, cuja ambição era captar com esta mesma profundidade silenciosa as imagens móveis do mundo. Depois, em *Hommage à Rameau* («lento e grave, ao estilo de uma sarabanda, mas sem rigor»), percebe-se a nostalgia do passado porque, para além de Rameau, há um «outrora» da música, que Debussy pretende evocar aqui. *Mouvement*, que tem a indicação de «com ligeireza caprichosa e precisa», revela outra obsessão, a de um torvelinho estático, de uma embriaguez e de uma exaltação que se devoram entre si.

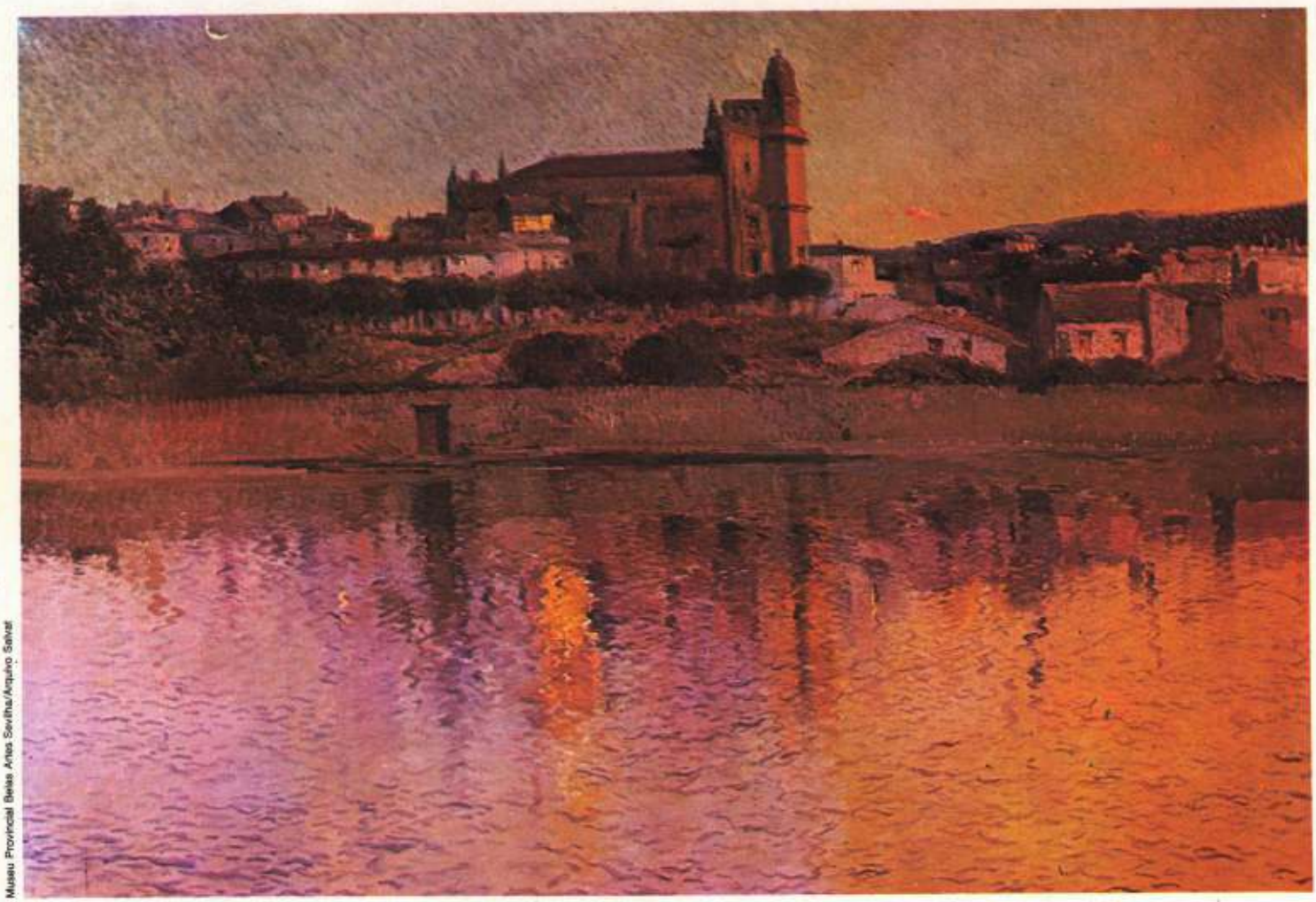
As *Images*, segunda série (1907-1908), inscrevem-se na mesma curva, que é também a das três *Estampes*. Em primeiro lugar, uma complexa rede de ressonâncias harmônicas, depois uma escrita menos freqüente, que evoca algo afastado no tempo e no espaço, mais entrevisto do que visto, mais sonhado do que exprimido; por fim, os jogos caprichosos da luz, a embriaguez do movimento, a agudeza do traço. Independentemente das visões que sugerem, as três *Imagens* de 1907, cujos títulos são *Cloches à travers les feuilles* («Sinos entre as Folhas»), *Et la lune descend sur le temple qui fut* («E a Lua Desce sobre o Templo que Existiu»), *Poissons d'or* («Peixes de Ouro»), correspondem a estes três «estados», cuja sucessão, repetida ao longo de três coleções, é testemunho de um desejo de composição que nasce não de esquemas convencionais mas de exigências poéticas, no sentido etimológico do termo.

A estas pesquisas, que conduziram Debussy a uma linguagem cada vez mais complexa e refinada, pode opor-se o alívio que deve ter representado para ele a redação de *Children's corner* («O Cantinho das Crianças») (1906-1908). Estas miniaturas, em que o humor e a

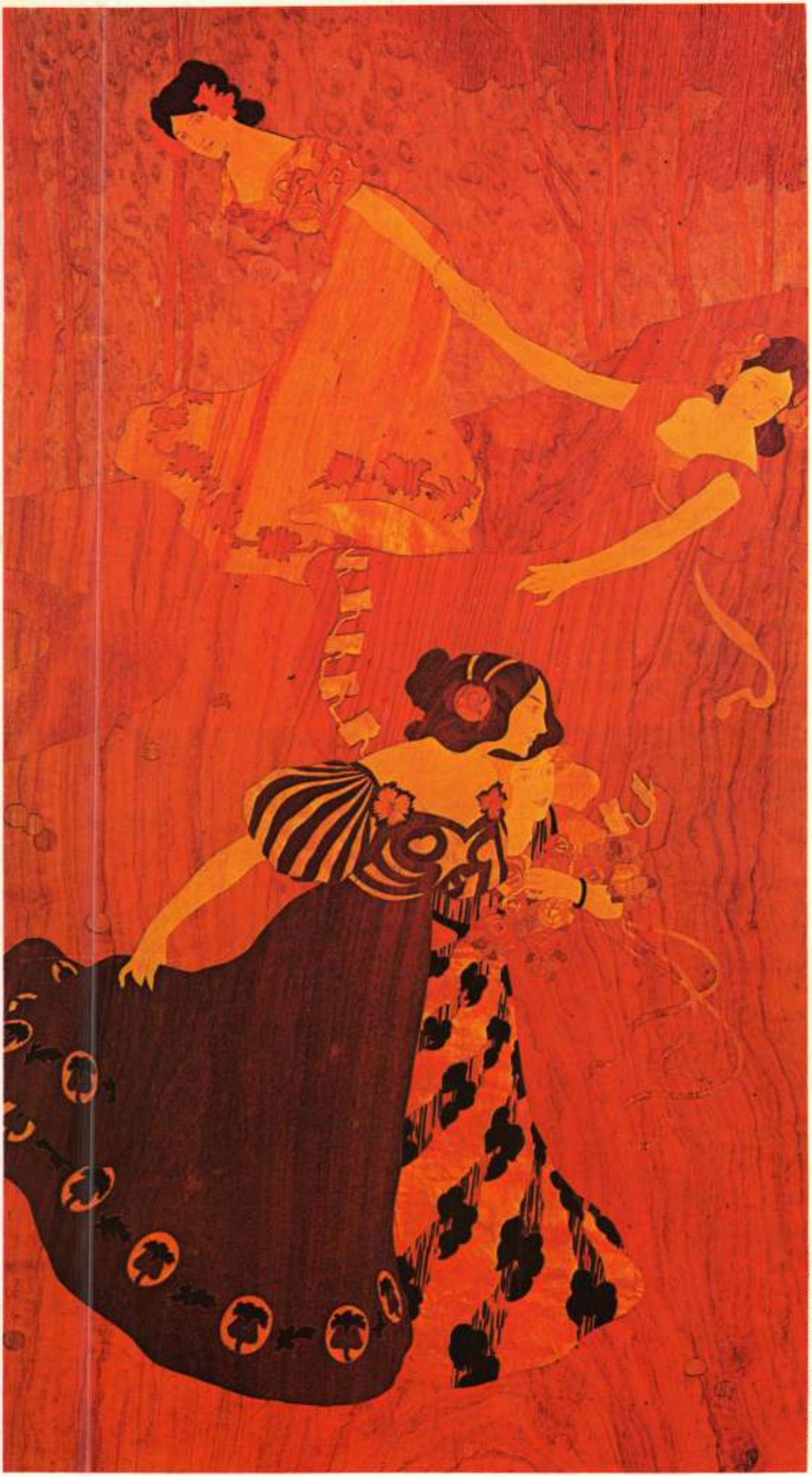
Facsímil

Em cima: capa desenhada por Claude Debussy para a primeira edição do seu Children's corner. *Esta bela série de seis peças de piano data dos anos de 1906-1908 e foi dedicada à filha do compositor, Chouchou.*

A tamisada luz do crepúsculo e o reflexo da paisagem silenciosa sobre as águas de um rio foram captadas musicalmente por Debussy em Reflets dans l'eau *e inspiraram um dos quadros mais belos (embaixo) de Eliseo Meifren Roig.*



Museu Provincial Belas Artes Sevilha/Arquivo Salvat



Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

Esta Dança de Fadas, *do pintor maiorquino Gaspar Homar, pode sugerir o encanto e idealização de um dos prelúdios de Debussy,* Les fées sont d'exquises danseuses, *do segundo caderno de* Prelúdios.

emoção formam a mais terna das alianças — *Docteur Gradus ad Parnassum, Jimbo's Lullaby* («Canção de Embalar de Jimbo»), *Serenade for the Doll* («Serenata à Boneca»), *The Snow is Dancing* («A Neve Dança»), *The Litlle Shepherd* («O Pastorzinho»), *Golliwogg's Cake-wald* —, falam do tédio das lições de piano e da janela aberta para o jardim, da vida dos brinquedos, da neve que se vê cair através da vidraça, tristemente...

Nos vinte e quatro prelúdios de piano, cujo primeiro caderno foi concluído no início de 1910 e o segundo em finais de 1912, Debussy colocou os títulos no final dos fragmentos. Quereria com isso dar a entender que, se da música podem surgir imagens visuais, estas não poderiam restringir o significado daquela? Alguns prelúdios, como *La fille aux cheveux de lin* («A Moça de Cabelos de Linho»), *La sérénade interrompue* («A Serenata Interrompida»), *Minstrels* («Menestréis»), *General Lavine-excentrique,* apresentam-se como peças de caráter. Outros têm como pretexto uma paisagem, um espetáculo, uma determinada imagem: *Les collines d'Anacapri* («As Colinas de Anacapri»), *Feux d'artifice* («Fogos-de-Artifício»), *Des pas sur la neige* («Passos na Neve»), *Danseuses de Delphes* («Bailarinas de Delfos»), *La puerta del vino* («A Porta do Vinho»), inspirado num bilhete-postal ilustrado que Manuel de Falla lhe enviou e cujos contrastes de luz e sombras chamaram a atenção do músico. Há também peças marítimas: *Voiles* («Velas»), *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* («O Que Viu o Vento do Oeste»), *La cathédrale engloutie* («A Catedral Submersa»), *Des caprices* («Caprichos»), *La danse de Puck* («A Dança de Puck»). Evocações misteriosas: *Le vent dans la plaine* («O Vento na Planície»), *Brouillards* («Nevoeiros»), *Feuilles mortes* («Folhas Mortas»), *Bru-*

yères («Urzes»). O último, cronologicamente, dos vinte e quatro prelúdios (dezembro de 1912) tem um título tão enigmático como *O Terraço das Audiências ao Luar.*

Embora, segundo a lei do gênero, os *Doze Estudos,* escritos entre julho e outubro de 1915, se baseiem no princípio de uma exploração sistemática dos recursos do piano, não são menos «poéticos» do que os *Prelúdios.* Mas não havia já um estudo, *Les tierces alternées,* no segundo caderno destes? Os limites entre música «evocadora» e música «pura» estão muito mal definidos, sobretudo em Debussy. Os *Doze Estudos* estão distribuídos por dois cadernos, o segundo dos quais contém uma matéria ainda mais rica que a do primeiro. Nos dois volumes existem estudos de mecanismo e estudos de sonoridade. Teremos de citar alguns que justifiquem os juízos emitidos acerca da sua ousada expressão de futuro? Os estudos *Pour les accords* («Para os Acordes»), *Pour les sonorités opposées* («Para as Sonoridades Opostas») são indiscutivelmente deste tipo, enquanto o estudo *Pour les arpèges composés* («Para os Arpejos Compostos») lembra as *Estampes* e as *Images.*

A *Hommage à Haydn* («Homenagem a Haydn»), peça de circunstância escrita em 1909, *Le petit nègre* («O Negrinho»), publicado no mesmo ano num método de piano, *La plus que lente* (1910), *La berceuse heroïque* (1914) e uma breve *Elegia* (dezembro de 1915) completam a lista das composições de Claude Debussy para piano a duas mãos. *La petite suite* (1889), a *Marche écossaise* (1891) e os *Six épigraphes antiques* (1914), nascidas de uma música de cena composta em 1900 para as *Chansons de Bilitis,* de Pierre Loÿs, foram escritas para piano a quatro mãos, enquanto *Lindaraja* (1901) e *En blanc et noir* («Em Branco e Preto») (1915) se destinam a dois pianos. Esta parte da produção pianística de Debussy é dominada pelo *Six épigraphes antiques,* cujo colorido modal e flexibilidade expressiva têm um encanto enigmático que não cansa, sobretudo no caso de *En blanc et noir.* As três peças, três caprichos, que compõem *En blanc et noir* têm as seguintes indicações: *Avec emportement* («Com Arrebatamento»), *Lent-sombre* («Lento-Sombrio»), *Scherzando.* A obra é potente, colorida, nervosa, rica em expressões contrastadas. A peça central, obcecada pela angústia e o horror que a guerra provocava em Debussy, é como uma profissão de fé que opõe a um coral luterano uma melodia francesa, que acaba por vencer.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Com o uso que Debussy fez da flauta na Sesta de Um Fauno, *começou uma nova era para a arte musical no que se refere à sua liberdade formal, à sua expressão e à sua técnica. Em cima:* O Deus Pã Tocando Flauta, *pelo pintor Arnold Böcklin.*

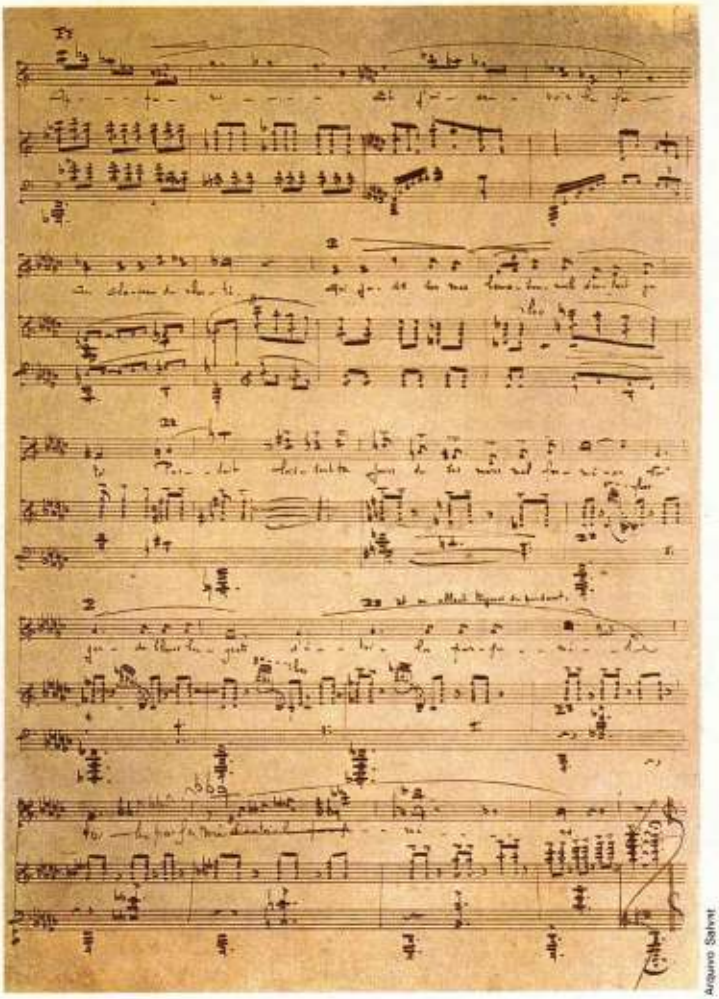
Música de câmara

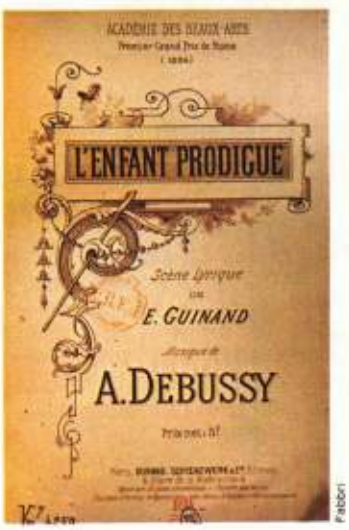
Terminado em princípios do ano de 1893 e, portanto, contemporâneo do *Prelúdio à Sesta de Um Fauno,* o quarteto de cordas em sol menor poderia relacionar-se com a escola franckista, tanto pelo seu ardor romântico como pelo emprego que nele se faz da forma cíclica. Com efeito, Debussy retira de um tema principal todo o material melódico dos quatro andamentos. Mas as variações rítmicas desembocam em verdadeiras metamorfoses e a riqueza da instrumentação transforma a perspectiva do quarteto de cordas. O desenho arquitetônico esconde-se na variedade dos timbres, na animação dos ritmos, no colorido das harmonias e isto dá-lhe uma impressão de liberdade. Este sabor, esta fantasia, estas hábeis ficções, estes acordes sensuais, mas também esta concisão e este vigor, dizem claramente que, apesar da sua construção cíclica, o quarteto em sol menor é puro Debussy. E é não só uma obra fundamentalmente pessoal, mas também, em 1893, uma obra-chave que abre todas as portas do universo debussysta.

Em 1910, Debussy compôs uma *Pequena Peça para Clarinete e Piano,* destinada à prova de leitura à primeira vista do concurso do Conservatório de Paris. Peça igualmente breve, mas de outro nível, *Syrinx,* para flauta solista, data de 1913. Gabriel Mourey, autor de uma *Psyché,* pedira a Debussy uma música de cena. O resultado foi esta *Syrinx,* admirável monodia que representa o último canto do deus Pã, antes do seu derradeiro suspiro. A fim de render homenagem aos «músicos franceses» seus antecessores, Debussy projetou, em 1915, escrever seis sonatas, a primeira das quais seria dedicada ao violoncelo e piano; a segunda, à flauta, trombone e harpa; a terceira, ao violino e piano; a quarta, ao oboé, trompa e cravo, e a quinta à trombeta, clarinete, fagote e piano. Quanto à sexta, uma nota manuscrita do próprio compositor revela que deveria ser «em forma de concerto, que reunirá a sonoridade dos diversos instrumentos com o gracioso concurso, além disso, de um contrabaixo». A doença e a morte impediram o músico de levar a bom termo o seu projeto. Só foram escritas as três primeiras sonatas. A primeira de violoncelo e piano, composta em 1915, só tem três andamentos: prólogo, serenata e final. O papel principal pertence ao violoncelo, o que corresponde inteiramente ao espírito da sonata antiga. De início, Debussy pensara intitular esta obra *Pierrot fâché avec la Lune* («Pierrot Zangado com a Lua»). O segundo andamento da sonata, caprichosa e sarcástica, em que os *pizzicati* do violoncelo simulam uma aérea serenata, justificaria por si só aquele título. Escrita também em 1915, a sonata de flauta, trombone e harpa foi originalmente concebida para flauta, oboé e harpa. Compreende três andamentos: pastoral, interlúdio (*tempo de minuetto*) e final. Antoine Goléa via nela, com razão, «o último canto da felicidade de Debussy. É o porto ante a tempestade, é a suavidade e a alegria daquele a quem sorriem lembranças que só têm cores idílicas». A coda do *tempo de minuetto,* que Debussy indica *dolce e tristemente,* tal como a evocação da pastoral antes da conclusão, falam da melancolia dos olhares voltados para o passado. Os arabescos da flauta e o timbre velado do trombone lembram um Debussy muito velho, mas a união quase milagrosa das sonoridades e a liberdade do propósito

abrem-se para o «hoje virgem e vivo» de um músico que, até ao fim, não deixou de fazer inovações. A terceira sonata, em sol menor, de violino e piano, em que Debussy trabalhou em 1916 e no início de 1917, é a última deste ciclo inacabado. Ao discutirem as dificuldades que o compositor, então esgotado pela doença, defrontara, sobretudo na redação do final, os comentaristas julgaram ver nele um enfraquecimento das suas faculdades criadoras. Nada mais falso. A riqueza desta obra apóia-se numa escrita de limpidez absoluta e a sua liberdade só é igualada pela sua coerência. Quando, no começo do final, a uma luz quase irreal, Debussy faz reaparecer o primeiro tema do *allegro vivo* inicial, poderíamos pensar que estava a recorrer ao princípio da forma cíclica, mas a impressão que dá é a de uma reminiscência de caráter poético. O segundo andamento da sonata é um intermédio «caprichoso e ligeiro», serenata ou dança interrompidas. Vítima dos mais atrozes sofrimentos físicos, Debussy ainda tem forças para sorrir. Quão patética é, afinal, esta sonata, com os seus arranques apaixonados, a sua flexibilidade expressiva, as suas sonoridades «ligeiras e longínquas», as suas ficções, as suas brusquidões.

Melodias, coros e cantatas

Entre 1879 e 1884, Debussy escreveu mais de três dezenas de melodias para canto e piano sobre textos de Alfred de Musset, Téophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Charles Cros, Paul Bourget e outros poetas menores. Muitas destas páginas de juventude ficaram inacabadas; algumas permanecem inéditas e outras perderam-se. Desta abundante produção, que indica a predileção do compositor pela música vocal, o mais importante é sublinhar que, cerca de 1882, com *Mandoline* e a primeira versão de *Luar*, Debussy comungava, em perfeita harmonia de tom e de clima, com essa mescla sutil de graça estranha e de melancolia que é, nas *Fêtes galantes*, a poesia de Verlaine. Em 1884, musicou um texto de Mallarmé, *Apparition*. Em alguns aspectos, percebe-se ainda a influência de Massenet, mas o que aí existe «em primeira mão» — frescura melódica, sentido poético inato, sensualidade refinada dos encadeamentos harmônicos — suplanta o que possa haver de imitação e de tradição. Entre 1884 e 1900, situam-se as coleções em que Debussy prodigaliza um lirismo que não tornará a encontrar, pelo menos com a mesma amplitude e generosidade. Os *Cinco Poemas de Baudelaire* (1887-1889) e as *Prosas Líricas* (1892-1893) são especialmente característicos neste sentido. Todavia, nas *Ariettes oubliées* («Arietas Esquecidas») (1887), há páginas mais secretas, como *L'ombre des arbres* («A Sombra das Árvores») e *Spleen*, que anunciam um novo Debussy. Compostas em 1891, as *Três Melodias sobre Poemas de Verlaine* surpreendem pela diversidade dos cambiantes: à fantasiosa melancolia da primeira, *Le son du cor s'afflige* («O Som da Trompa Atormenta-Se») sucedem-se as cores vivas da segunda, *L'echelonnement des haies* («O Escalonamento das Sebes»), e o romantismo quase insólito da terceira, *La mer est plus belle que les cathédrales* («O Mar É mais Belo do que as Catedrais»), dedicada a Ernest Chausson. Nas *Trois chansons de Bilitis* (1897-1898), a linguagem musical tende para um maior refinamento e a prosódia foi especialmente estudada. É total a harmonia entre o texto e a sua expressão cantada, não é possível separar um do outro. Esta tendência só se irá precisar, em primeiro lugar, na segunda coleção de *Fêtes galantes*, cuja comparação com a primeira coleção (1882-1891), muito próxima em espírito e escrita vocal das *Ariettes oubliées*, é perfeitamente significativa, bem como nas *Trois chansons de France* (1904), em *Le promenoir des deux amants* («O Passeio dos Dois Amantes») (1904-1910) e nos *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* («Três Poemas de Stéphane Mallarmé») (1913). A melodia já não é o mero «pôr em música» um texto poético, mas, por uma espécie de operação de alquimia, converte-se na transmutação das duas entidades — o texto e a música — numa só unidade, num universo fechado onde as sonoridades do poema se convertem num dos elementos da composição musical. Mas aquilo que tal ambição poderia ter de excessivamente «cerebral» é corrigido pela sensibilidade do músico, pela frescura da sua emoção, pelo seu instinto. Assim o provam as três admiráveis *Ballades de François Villon* (1910) e a última melodia, cujo texto foi escrito pelo próprio compositor: *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* («Natal das Crianças que não Têm Casa»), que vai ao encontro do espírito das canções populares e, ao mesmo tempo, da refinada simplicidade de Mussorgski. Debussy só escreveu uma obra para coro *a cappella*, as *Trois chansons de Charles d'Orléans* (1898-1908). Alguns quiseram ver nelas apenas uma homenagem aos antigos po-

Arquivo Salvat



Fabbri

Em cima: partitura de Apparition, *canção composta em 1884 por Claude Debussy, sobre um texto de Mallarmé. À direita: capa de* L'enfant prodigue, *obra com que o compositor obteve o Primeiro Grande Prêmio de Roma, em 1884, com vinte e dois votos dos vinte e oito emitidos pelo júri. Hoje, a cantata* L'enfant prodigue *parece-nos, sem dúvida, muito comedida e um pouco massenetiana. Em contrapartida, pareceu tão atrevida e original aos críticos do seu tempo que, segundo se diz, fez que Marmontel exclamasse: «Maldito rapaz! Nas minhas aulas, ainda se assustava com as harmonias de Chopin. Agora receio que não as ache demasiado salgadas.»*

Pelléas et Mélisande, *a única ópera terminada por Debussy, é um imenso recitativo sobre um fundo orquestral que cria e descreve a paisagem e a ação. À direita: o meio-soprano Frederica von Stade e o barítono Richard Stilwell numa cena da referida ópera.*

Colette Masson

lifonistas que Debussy admirava, Janequin e Lasso. Com efeito, estas *Chansons,* de uma limpidez maravilhosa, têm um sabor original, devido não só à linguagem harmônica mas também à sutil disposição das vozes. Citemos de passagem os «trabalhos escolares» dos anos de 1882 a 1884, os coros com orquestra *(Salut printemps, Invocation, Printemps)* e mesmo a cantata *L'enfant prodigue*, com a qual o músico obteve o Prêmio de Roma, para nos determos em *La demoiselle élue* (1887-1888). Debussy sentia uma profunda aversão pelo gênero da cantata, que definia como uma «forma híbrida, que partilha toscamente com a ópera aquilo que ela tem de mais trivial, ou da sinfonia com personagens que cantam...» Ao escolher para terceiro «envio» de Roma um texto do poeta e pintor inglês Dante-Gabriel Rossetti, Debussy não se enganou. Este texto em que transparece a estética pré-rafaelista, parece-nos fora de moda. No entanto, em 1887 não o estava. A sua extravagância e a sua graça ligeiramente amaneirada inspiraram, de modo feliz, Debussy, que compôs, não uma cantata convencional, mas um poema lírico para soprano, contralto, vozes femininas e orquestra, cujas audácias harmônicas, sonoridades cambiantes e encanto melódico não perderam até hoje a sua eficácia poética.

Ópera e música de cena

Pelléas et Mélisande, drama lírico em cinco atos e doze quadros, sobre poema de Maurice Maeterlinck, é a única ópera que Debussy pôde terminar. O compositor trabalhou nela entre 1893 e 1895 e, depois, em 1900 e 1901. A obra estreou-se na Opéra Comique, em 30 de abril de 1902, dando ao autor, que tinha então 40 anos, uma grande celebridade, tanto pelo caudal dos comentários que provocou como pelo entusiasmo que despertou. Na encruzilhada entre a juventude e a maturidade de Debussy, *Pelléas et Mélisande* apresenta-se também na sua produção como uma linha divisória entre o músico do *Prelúdio à Sesta de Um Fauno* e dos *Noturnos* e o de *La mer, Images* e *Jeux.* Aqui impõe-se uma observação prévia. *Pelléas et Mélisande,* obra-prima única, é também uma obra-prima sem amanhã. Ao compô-la, Debussy criou um universo completo e fechado; pôs nela toda a carga das suas emoções líricas; tentou o impossível ao repudiar o que lhe era proposto pela ópera dos seus antecessores (apenas reteve de Wagner o uso do *leitmotiv*) e saiu-se airosamente. Mas as suas soluções eram excessivamente pessoais para poderem ser adotadas por outros. Porque aquilo que Debussy quis fazer era, na verdade, algo muito diferente de uma ópera. A este respeito, é perfeitamente esclarecedora uma das suas afirmações: «Quis que a ação nunca parasse, que fosse contínua, ininterrupta. Quis prescindir de frases musicais parasitas. Ao ouvir uma obra, o espectador está habituado a experimentar dois tipos de emoções muito dife-

rentes: a emoção musical, por um lado, e a emoção da personagem, por outro; geralmente, sente-as de forma sucessiva. Procurei que estas duas emoções estivessem perfeitamente fundidas e fossem simultâneas. A melodia, se me é permitido dizê-lo, é antilírica. É importante para traduzir a mobilidade das almas e da vida. A melodia é especialmente adequada para a canção, que encerra um sentimento fixo. Nunca permiti que, em conseqüência de exigências estéticas, a minha música precipitasse ou retardasse o andamento dos sentidos e das paixões das minhas personagens. Eclipsa-se desde o próprio momento em que lhes dá liberdade nos gestos, nos gritos, no júbilo ou na dor.» Debussy encontrou o libreto ideal no drama de Maeterlinck. Num castelo lendário, rodeado pelo mar e pelo bosque, vivem algumas personagens que, representando as diferentes idades da vida, cumprem o seu destino. Golaud, neto de Arkel, velho rei de Allemonde, descobre uma jovem, Mélisande, que se perdeu no bosque, e casa com ela. Pelléas, irmão mais novo de Golaud, apaixona-se por Mélisande e é correspondido. O seu amor, adivinhado desde o final do 1.º ato, cresce pouco a pouco, mas só será confessado ao explodirem os ciúmes de Golaud. Pelléas tem de se afastar mas, antes de partir, quer tornar a ver Mélisande pela última vez. Golaud surpreende-os: mata Pelléas e fere Mélisande. Quando esta volta a si, esqueceu tudo o que se passara e morre sem que Golaud, aniquilado, tenha podido saber se ela amara Pelléas com um amor culposo. O drama termina com estas palavras do velho Arkel: «É terrível, mas a culpa não é vossa... Era um pequeno ser tranqüilo, tão tímido e silencioso; era um pequeno ser misterioso como toda a gente.» Debussy não pretendeu caracterizar as suas personagens no sentido em que Mozart caracterizou as de Dona Ana e de Dona Elvira, ou Verdi as de Otelo e Iago. Todas falam a mesma linguagem poética, mais grave em Arkel, mais dolorida e violenta em Golaud, mais ardente em Pelléas, mais misteriosa em Mélisande, mais ingénua em Yniold, mas cada um é portador da *sua verdade*. E, por mais discreta que seja, a melodia atua como um revelador, à luz de uma orquestra constantemente expressiva. A interpretação de *Pelléas et Mélisande* evoluiu. Tem-se consciência de que este drama lírico era algo muito diferente de uma série de recitativos. Ao mesmo tempo, reconheceu-se o que tinha de universal, universal como o amor, como a dor, como a morte, e que uma tradução demasiado reservada, demasiado pudica, demasiado «francesa», poderia limitar, coarctar e, até, desvirtuar. Na interpretação de von Karajan, que podemos citar a título de exemplo, o único (isto é, as cores do universo poético de *Pelléas et Mélisande*) e o universal (ou seja, o seu significado simbólico) unem-se. Pierre Boulez, que foi o primeiro a tentar uma nova abordagem de *Pelléas et Mélisande*, definiu aquilo que, de acordo com a sua maneira de ver, se impõe como a principal característica da obra, o «enxerto do instante poético no momento dramático, espécie de efloréscência imediata». E continua a explicar: «Então, a linha vocal desliga-se da dicção para se tornar autônoma; a textura da orquestra muda de sentido; de suporte transforma-se em veículo...

Giancarlo Costa

Em cima: figurinos desenhados por Leon Bakst para Le martyre de Saint Sébastien. *Reflexo da concepção panteísta do mundo de Debussy, esta obra, acusada de misturar elementos cristãos e pagãos, foi anatematizada pela Igreja.*

Ao contrário da lenda que pretende que cada palavra tem o seu lugar e valor únicos, segundo o código da dicção francesa, a transcrição dos momentos poéticos despreza esta estética imitativa: então, a inflexão musical domina, dá às palavras a sua segunda dimensão.» Não se poderiam contradizer, ou melhor, completar-se com maior exatidão as declarações de Debussy. A música de cena que Debussy compôs em 1911 para *Le martyre de Saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio, inscreve-se nos cinco atos (ou nas cinco «casas», para empregarmos as palavras do poeta, que queria reencontrar o espírito dos mistérios medievais) desta obra, cuja duração e maneirismo desanimam, pela sua natureza, as melhores vontades. Há coisas muito belas nesta música de cena: algumas das suas páginas vocais, como o *Chant de la vierge Erigone* («Canto da Virgem Erigona») e a *Déploration des femmes de Byblos* («Lamento das Mulheres de Biblos»), são justamente célebres. Mas, devido às dificuldades que a encenação de *O Mistério de S. Sebastião* oferece, são as páginas de orquestra aquelas que se mantiveram no repertório. Estes excertos sinfônicos, como *La cour des lys* («O Pátio dos Lírios»), *Danse extatique* («Dança Estática»), *La Passion* («A Paixão»), *Le Bon Pasteur* («O Bom Pastor»), em que a linguagem de Debussy aparece mais direta, mais simples do que nas obras mais longamente elaboradas, chamam a atenção pela sua grandiosidade e pela novidade do seu colorido orquestral. No tema tratado por D'Annunzio, Debussy encontrou algumas das suas maiores inspirações. Mas, se só ficaram fragmentos daquilo que, com mais tempo e um texto menos asfixiante, poderia ter sido uma obra-prima, estes fragmentos não deixam de ser algo essencial e único que revela em Debussy um sentimento profundamente religioso.

Depois de *Pelléas et Mélisande*, Debussy projetou escrever duas obras líricas baseadas em narrativas de Edgar Allan Poe, *Le diable dans le beffroi* («O Diabo no Campanário») e *La chute de la maison Usher* («A Queda da Casa de Usher»). O compositor abandonou a primeira, cujos esboços puderam ser utilizados em *Gigues*,

mas, em 1909 e 1910, e, mais tarde, em 1916 e 1917, trabalhou em *La chute de la maison Usher,* cujos fragmentos existentes foram reunidos e orquestrados em 1976. Desta obra inacabada existem duas versões, a primeira devida a dois musicólogos americanos da Universidade de Yale, C. Abbate e R. Kyr, e a segunda, ao compositor e musicólogo chileno Juan Allende Blin. Esta última foi apresentada pela primeira vez em Frankfurt, a 1 de dezembro de 1977. Se é difícil emitir um juízo sobre uma obra de que só existem, do próprio punho e letra de Debussy, alguns rascunhos fragmentários, pode-se, pelo menos, considerá-la uma indicação preciosíssima sobre as fontes de inspiração do músico e sobre a sua evolução estética. ■

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Printemps, suíte sinfônica, coro de vozes femininas e orquestra (comp. 1887, perdida; arranjo para piano a quatro mãos, 1904; versão orquestral de H. Büsser, sob a orientação de Debussy, 1912-1913) • *Fantasia,* piano e orquestra (1889-1890) • *Prélude à l'après-midi d'un faune* (segundo Mallarmé, 1892-1894) • *Nocturnes:* Nuages, Fêtes, Sirènes (1897-1899, segundo as *Trois scènes au crépuscule,* 1892-1893) • *La mer,* três apontamentos sinfônicos: De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues, Dialogue du vent et de la mer (1903-1905) • *Danse sacrée et danse profane,* harpa e orquestra de cordas (1904) • *Images:* Gigues (1909-1912), Ibéria (1905-1908), Rondes de printemps (1905-1909).

Orquestrações
Marche écossaise sur um thème populaire (completada em 1908, 1911) • *Deux gymnopédies* (n.º 1 e n.º 3 de E. Satie, 1896 e 1898) • *Première rapsodie,* clarinete e orquestra (1911) • *La plus que lente* (1912) • *Berceuse héroïque* (1914, 1915) • Rapsódia para saxofone e orquestra (1901-1908; terminada e orquestrada por Roger Ducasse, 1919).

OBRA INSTRUMENTAL
Piano solista
Danse bohémienne (1880) • *Deux arabesques* (1888-1891) • *Ballade slave* (1890; reeditada como *Ballade,* 1903) • *Rêverie* (1890) • *Suite bergamasque:* Prélude, Menuet, Clair de lune, Passepied (1890; rev. 1905) • *Tarantelle styrienne* (1890; reeditada como *Danse,* 1903) • *Valse romantique* (1890) • *Mazurca* (c. 1890) • *Nocturne* (1892) • *Images,* três peças: «lento, doce e melancólico»; Souvenirs du Louvre, Les jardins sous la pluie (1894) • *Pour le piano:* Prélude, Sarabande, Toccata (suíte, 1894-1901) • *D'un cahier d'esquisses* (1903) • *Estampes:* Pagodes, La soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie (1903) • *L'Isle joyeuse* (1904) • *Masques* (1904) • 1.ª série: *Images:* Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement (1905) • *Children's Corner:* Docteur Gradus ad Parnassum, Jimbo's Lullaby, Serenade for the Doll, The Snow is Dancing, The Little Shepherd, Golliwogg's Cake-walk (1906-1908) • 2.ª série: *Images:* Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fût, Poissons d'or (1907) • *Hommage à Haydn* (1909) • *The Little Nigar* (1909) • *Préludes,* 1.º caderno (1909-1910): Danseuses de Delphes, Voiles, Le vent dans la plaine, Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Les collines d'Anacapri, Des pas sur la neige (1909), Ce qu'a vu le vent d'ouest, La fille aux cheveux de lin, La sérénade interrompue, La cathédrale engloutie, La danse de Pâques, Minstrels, La plus que lente • *Préludes,* 2.º caderno (1912): Brouillards, Feuilles mortes, La puerta del vino, Les fées sont d'exquises danseuses, Bruyères, Général Lavine-excentrique, La terrasse des audiences du clair de lune, Ondine, Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C., Canope, Les tierces alternées, Feux d'artifice • *Berceuse héroïque* (1914) • *Six épigraphes antiques* (1914) • *Élegie* (1915) • *Doze estudos* (1915): Pour les cinq doigts, Pour les tierces, Pour les quatre, Pour les sixtes, Pour les octaves, Pour les huit doigts, Pour les degrés chromatiques, Pour les agréments, Pour les notes repetées, Pour les sonorités opposées, Pour les arpèges composés, Pour les accords (dois livros) • *Pièces pour le vêtement du blessé* (1915; publ. como *Page d'album* em 1933).

Piano a quatro mãos
Petite suite: En bateau, Cortège, Menuet, Ballet (1886-1889) • *Marche écossaise sur un thème populaire* (1891) • *Six épigraphes antiques* (a partir de *Chansons Bilitis,* 1900-1901): Pour invoquer Pan, Pour un tombeau sans nom, Pour que la nuit soit propice, Pour la danseuse aux crotales, Pour l'egyptienne, Pour remercier la plui au matin (1914).

Dois pianos
Lindaraja(1901) • *En blanc et noir,* três peças (1915).

MÚSICA DE TEATRO
Óperas
Pelléas et Mélisande, drama lírico (Maeterlinck, resumido por Debussy, 1902) • *Le diable dans le beffroi,* 2 quadros (Debussy, segundo Poe, 1902-1911, incompleta) • *La chute de la maison Usher,* 2 cenas (Debussy, segundo Poe, 1908-1917; completada em 1977).

Bailados
Khamma, lendas dançadas (W. L. Courtney, M. Allan; comp. 1911-1912; orquestração terminada por Koechlin, sob a orientação de Debussy, estr. 1947) • *Jeux,* poema dançado (Nijinski, 1913) • *La boîte à joujoux,* bailado infantil (A. Hellé; orquestração completada por A. Caplet; estr. 1919).

Música de cena
Fanfarre d'ouverture, Le sommeil de Lear para King Lear de Shakespeare; completado por Roger Ducasse, 1926 • *Le martyre de Saint Sébastien,* mistério (G. d'Annunzio; orquestração de Debussy e Caplet, 1911).

OBRA DE CÂMARA
Rapsódia para saxofone e piano (1901-1908) • *Première rapsodie,* clarinete e piano (1909-1910) • *Morceau à déchiffrer pour le concours de clarinette de 1910,* publicado como *Petite pièce,* clarinete e piano (1910) • *Syrinx,* flauta (1913) • Sonata de violoncelo e piano (1915) • Sonata de flauta, violeta e harpa (1915) • Sonata de violino e piano (1916-1917).

OBRA VOCAL E CORAL
Canções
Entre 1879 e 1915, compôs aproximadamente 85 canções baseadas em textos de A. de Musset, T. de Bainville, P. Bourget, A. Girot, P. Verlaine, C. Cros, S. Mallarmé, C. Baudelaire, P. Louÿs, C. d'Orléans, L'Hermite, F. Villon e outros, entre as quais sobressaem: *Nuit d'étoiles* (Banville, 1880) • *Beau soir* (P. Bourget, c. 1880) • *Fleur des blés* (A. Girod, c. 1880) • *Zéphir, «Triolet à Philis»* (Banville, 1881) • *Pierrot* (Banville, c. 1881) • *Clair de lune* (Verlaine, 1882) • *Mandoline* (Verlaine, 1882) • *Pantomime* (Verlaine, 1882) • *Rondeau: Fût-il jamais* (Musset, 1882) • *Paysage sentimentale* (Bourget, 1883) • *Apparition* (Mallarmé, 1884) • *Romance: Voici que le printemps* (Bourget, 1884) • *Ariettes, paysages belges et aquarelles* (Verlaine, 1888; reeditado como *Ariettes oubliées,* 1903): *C'est l'extase* (1887), *Il pleure dans mon coeur* (1885-1888) *L'ombre des arbres* (1885), *Chevaux de bois* (1885), *Green* (1886), *Spleen* (1885-1888) • *Cinq poèmes de Baudelaire:* Le balcon (1888), Harmonie du soir (1889), Le jet d'eau (1889), Recueillement (1889), La mort des amants (1887) • *La belle au bois dormant* (E. V. Hyspa, 1890) • *Deux romances:* L'âme evaporée, Les cloches (Bourget, 1891) • *Les angélus* (J. Leroi, 1891) • *Trois mélodies:* La mer est plus belle, Le son du cor, L'echelonnement des haies (Verlaine, 1891) • 1.ª coleção de *Fêtes galantes:* En sourdine, Fantoches, Clair de lune (Verlaine, 1891) • *Prose lyrique* (Debussy): De rêve (1892), De grève (1892), De fleurs (1893), De soir (1893). *Chansons de Bilitis:* La flûte de Pan, La cevelure (publicada separadamente em 1897), Le tombeau des naïades (Louÿs, 1897-1898) • *Dans le jardin* (P. Gravolet, 1903) • *Trois chansons de France:* Rondel I, Le temps a laissé son manteau (d'Orléans), La grotte (L'Hermite), Rondel II, Pour ce que plaisance est morte (d'Orléans, 1904) • 2.ª coleção de *Fêtes galantes:* Les ingénus, La faune, Colloque sentimentale (Verlaine, 1904) • *Le promenoir des deux amants* (L'Hermite): La grotte (1904; n.º 2 de *Trois chansons de France*), Crois mon conseil, chère Climène, Je tremble en voyant ton visage (1910) • *Trois ballades de Villon:* Ballade de Villon à s'amye, Ballade que Villon fait à la requeste de sa mère, Ballade des femmes de Paris (1910) • *Trois poèmes de Mallarmé:* Soupir, Placet futile, Éventail (1913) • *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (Debussy, 1915; arranjo para coro infantil a duas vozes e piano, 1916).

Obras corais
Chœur des brises, soprano e três vozes femininas (esboçado cerca de 1882; excerto publicado em 1952) • *Trois chansons de Charles d'Orléans,* coro a *cappella:* Dieu! Qu'il la fait bon regarder! (1898), Quand j'ai ouy le tabourin (1908), Yver, vous n'estes qu'un villain (1898).

Coro e orquestra
Le printemps, coro feminino e orquestra (Comte de Ségur, 1882; publicado como *Salut printemps,* coro e arranjo de piano; arr. Gallard, comp. 1928) • *Invocation,* coro masculino e orquestra (1883) • *L'enfant prodigue,* cantata (E. Guinot, 1884; rev. 1906-1908) • *La demoiselle élue,* poema lírico, soprano, coro feminino e orquestra (D. G. Rossetti, trad. Sarrazin, 1887-1888; reorquestrado em 1902) • *La saulaie,* uma voz e orquestra (Rossetti trad. Louÿs, 1896-1900) • *Ode à la France,* soprano, coro e orquestra (Laloy, orquestração de Gaillard, 1928).

Orquestrações
Le jet d'eau, voz e orquestra (1907) • *Trois ballades de Villon,* voz e orquestra (1910).

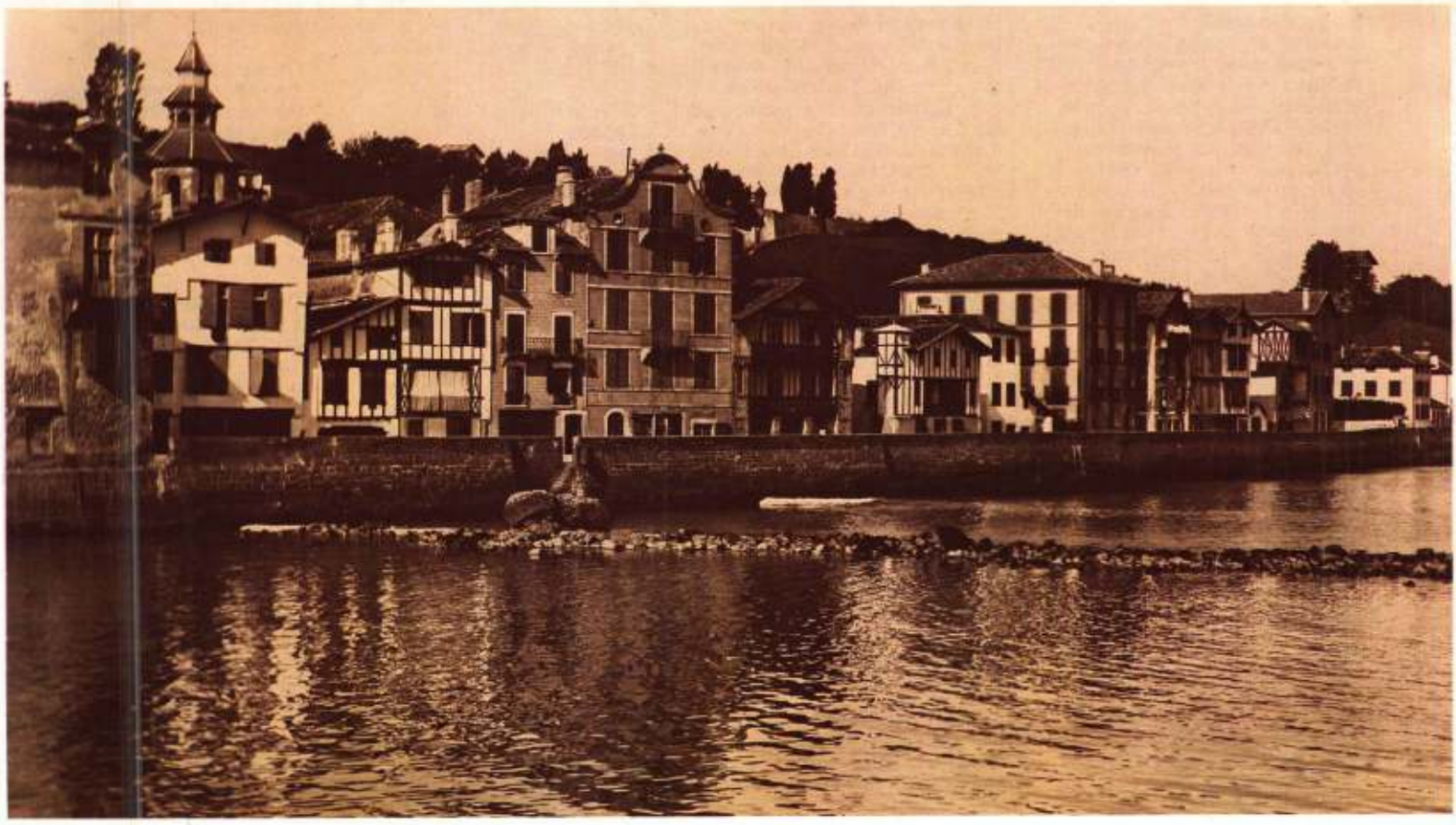
Perfil biográfico

Capítulo 6

Ravel, o homem e o seu mistério

Personalidade fascinante, gênio da música — sem dúvida um dos mais significativos do século XX—, homem de uma sensibilidade delicada que, em relação a muitos compositores, escreveu pouco mas só deixou obras-primas. Um músico em quem o virtuosismo da escrita serve disciplinadamente os mais sutis pensamentos e as mais audazes apostas: é assim que hoje vemos Maurice Ravel, cuja obra ganha constantemente audiência em todo o mundo, suscitando a atenção, o estudo e o fervor de musicólogos, intérpretes e público. Considerada no seu conjunto, a vida de Maurice Ravel parece, talvez, demasiado linear, mesmo extremamente simples. Sem os grandes rasgos românticos e até desprovida de grandes e ressonantes acontecimentos que poderiam ter feito as delícias dos romancistas, a sua vida «parece» desenvolver-se sem saltos, como a de um artesão identificado com o seu trabalho, plenamente dedicado à arte e à amizade. «Parece», é certo, porque quem seria capaz de imaginar os sonhos íntimos deste homem de coração grande, os verdadeiros segredos desta alma sumamente dobrada sobre si mesma tanto por delicadeza como por disciplina natural das suas emoções, que ocultava no mais fundo de si mesmo amarguras e decepções, a fim de nada deixar transparecer? Assim, o estudo da sua vida não basta para conhecer Maurice Ravel. Nele, efetivamente, nenhum amor louco inspirará uma *Fantasia*, op. 17, de Schumann, ou os *Wesendonk Lieder*, de Wagner. Nenhum misticismo penetra o céu como no *Messias*, de Händel, ou na *Via Crucis*, de Liszt. Não há nele qualquer rebeldia contra nenhuma ordem estabelecida, como em Bartók ou Hartmann. No seu caso, tudo se situa somente ao nível da arte. Por isso, temos de ir mais longe e aprofundar mais, embora correndo o risco de sermos indiscretos. À percepção imediata devem juntar-se alguns dados complementares que nos revelam certos traços do seu caráter, uma ou outra confidência feita inconscientemente, mas extremamente reveladora. Há que prestar atenção às mínimas inflexões da sua música, porque ela é que, em última análise, nos revelará a verdadeira figura do compositor. Ao contrário de muitos outros artistas, Ravel só nos aparece inteiro e autêntico na sua música, em que pôs toda a sua generosidade, a sua poesia, a sua alma de criança grande e que ainda hoje continua a manter-se pura e maravilhosamente duradoura.

Embaixo: uma vista de Ciboure, porto piscatório situado em frente de Saint-Jean-de-Luz. No sexto edifício que se vê na fotografia, a contar da esquerda, na casa mais alta (a que termina em arco), nasceu Maurice Ravel. O pequeno não pôde guardar recordações daquele belo lugar, porque o pai decidiu que a família se mudasse para Paris quando ele tinha apenas poucos meses. Não obstante, voltou ali quase todos os verões.



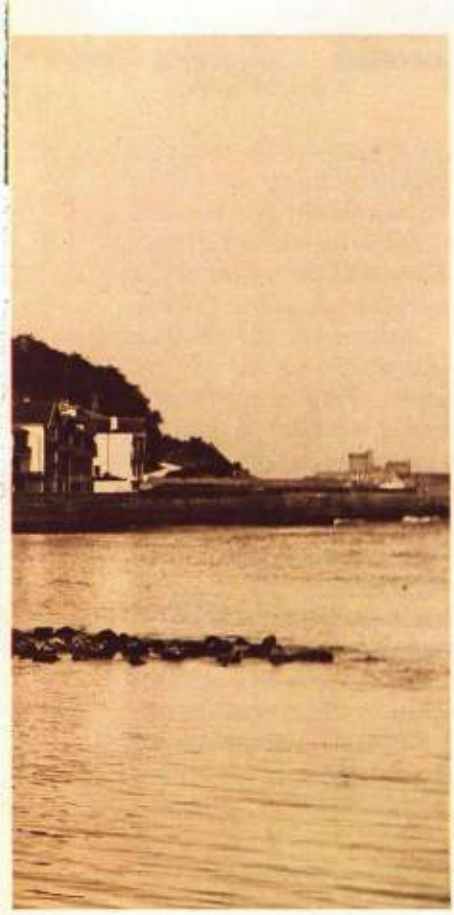
Infância: entre o mar e Paris

Em 1875, a França de MacMahon curava as suas feridas e recompunha-se pouco a pouco do traumatismo de Sedan. O orgulho nacional vira-se humilhado, mas anunciava-se um clima de criação, de ressurgimento espiritual: a economia consolidava-se e a arte, sobretudo, voltava a brilhar. Rimbaud acabava *Uma Temporada no Inferno*, ao mesmo tempo que Mallarmé dava os últimos retoques na *Sesta de Um Fauno*. Em pintura, os impressionistas havia meses que tinham realizado a primeira exposição coletiva e Renoir esboçava o seu célebre *Moulin de la Galette*. Em música, a Société Nationale de Musique, cujo lema *Ars gallica* era todo um programa, dava nova vida à música de câmara, devido principalmente a Franck e a Saint-Saëns. Em 3 de março — quatro dias antes do nascimento de Ravel —, Bizet, que morreria em junho, via a *Carmen* subir à cena na Ópera Cômica. Época fecunda, pletórica de futuras obras-primas. Época feliz que parece saudar o advento de um novo gênio. Joseph-Maurice Ravel nasceu a 7 de março de 1875, em Ciboure, belo porto piscatório, situado em frente de Saint-Jean-de-Luz, numa elegante casa que ficava no n.º 12 do Quai de la Nivelle. No entanto, não foi o mar que deixou nele marca para o resto da vida, mas sim a vizinha Espanha, a que, com todas as fibras do seu ser, se sentiu vinculado pela mãe, de origem basca, Marie Delouart, nome afrancesado de um primitivo Deluarte ou Eluarte. Espanha, cujos ritmos e cores encontrará instintivamente e que não parará de alimentar a sua imaginação. Desde a *Habanera*, de 1895 — praticamente a sua primeira obra —, até *D. Quixote* e *Dulcinéia*, de 1932 — a última —, passando pela *Pavana*, pela *Rapsódia*, pela *Hora Espanhola* e, acima de tudo, pelo *Bolero*, sua obra máxima.

Outro aspecto sobressai, em seguida, no caráter e na obra de Ravel: o seu gosto pela miniatura, o seu lado minucioso — «de relojoeiro suíço», dizia Stravinsky —, que herdou do pai, natural de Versoix, junto do lago Leman, e que cedo lhe inculcaria o seu próprio gosto pelo estudo e a precisão do trabalho bem feito. Este engenheiro civil apaixonado pela mecânica (desde 1868 vinha experimentando um modelo de automóvel de fabrico próprio capaz de atingir os 6 quilômetros por hora!), este espírito sempre à procura de novas invenções tinha necessidade do convívio com os outros, da animação da grande cidade. Assim, no verão de 1875, decidiu instalar-se com a família em Paris, no n.º 10 da Rue des Martyrs. Ali, três anos mais tarde, veio ao mundo o segundo filho, Édouard.

Afastado do seu oceano natal — ao qual, no entanto, voltou quase todos os anos —, o jovem Maurice transformar-se-ia num verdadeiro homem da cidade, apaixonado pelas luzes, pela vida moderna, pela existência noturna, sentimentos nele associados a um amor nunca apagado pelas flores, as árvores e a água. Aos 10 anos, Ravel tinha já em si todos os mecanismos de *L'heure espagnole*, assim como também toda a magia de *L'en-*

Joseph Ravel, pai do músico, era um espírito irrequieto, incapaz de permanecer muito tempo num lugar se ele não proporcionasse suficientes estímulos ao seu espírito dominado pela imaginação. Companheiro amável dos seus filhos, com os quais aparece na fotografia embaixo — Édouard, à esquerda, e Maurice, à direita —, soube estimular as suas vocações e dar-lhes as oportunidades para as poderem desenvolver.



H. Roger Viollet

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

fant et les sortilèges. Ravel foi uma criança ajuizada, embora também caprichosa e obstinada. Até aos 7 ou 8 anos, não queria trabalhar no seu piano. Para o obrigar a fazê-lo, o pai teve de lhe prometer pequenas somas de dinheiro. Quem, nestas condições, teria podido acreditar que aquela criança rebelde se transformaria num dos maiores compositores europeus modernos? Somente o pai, que cedo descobriu as inclinações naturais do pequeno e o confiou, em 31 de maio de 1882, ao seu primeiro professor, Henri Ghis. O livro de notas deste bom professor foi achado e, na data mencionada, pode ler-se: «Hoje começo a dar aulas a um pequeno, Maurice Ravel, que me parece inteligente.» Em 1887, Ravel passou a estudar harmonia com Charles-René, discípulo de Léo Delibes, que em breve estabeleceu amizade com aquele jovem assombroso, capaz de escrever excelentes variações sobre um coral de Schumann e até um primeiro andamento de sonata. Dois anos depois, Ravel foi admitido no Conservatório, no curso de piano de Anthiome: aí desenvolveu uma técnica nova que, mais tarde, serviria notavelmente tanto ao intérprete como ao compositor.

Os anos do Conservatório

A sua vida ficou traçada desde então. O seu gosto pela música, por todas as músicas, cresceu paralelamente à sua curiosidade pelas obras de alguns compositores românticos — Liszt em particular —, mas também pelas sonoridades novas, cristalinas e encantadoras dos gamelãos de Bali e do teatro de sombras javanês, que descobriu quando da Exposição Universal de 1889. Com as suas sonoridades refinadas, os seus ritmos hábeis, as suas escalas modais defectivas, a música do Extremo Oriente, então interpretada pela primeira vez perante um público europeu, deixou profundas marcas na concepção e expressão artísticas de Ravel, não só no plano puramente formal mas também no aperfeiçoamento intelectual do qual procedia diretamente e que tão bem concordava com a estética do futuro compositor.

No entanto, ainda não tinha chegado a esse estádio, cujos graus sucessivos havia de ir conquistando: em 1891, Ravel ingressou no curso de Charles de Bériot, onde encontrou o pianista espanhol Ricardo Viñes, que não tardou em converter-se num dos seus amigos mais fiéis e num entusiástico intérprete seu. Os dois aprendizes comparam as suas mútuas revelações, embriagam-se com as *Trois valses romantiques*, de Chabrier, e ainda mais com as *Sarabandas* de um tal Erik Satie, músico ainda desconhecido, que o pai de Ravel descobrira no café La Nouvelle Héloise e cujas partituras copiam para, maliciosamente, as mostrarem no Conservatório. Descoberta feliz, exploração enriquecedora que conforta o espírito de rigor e de desprendimento de Maurice e que um dia transparecerá, rendilhado, na estrutura melódico-rítmica de *La belle et la bête* (1908) ou nos marmóreos *Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913).

Em poucos anos, para não dizer em poucos meses, Ravel aprendeu e assimilou muito. O seu pensamento e caráter transformaram-se e o comportamento e maneira de vestir mudaram: tornou-se atencioso e elegante. Astuto, «ponderado e um tanto distante», como o descreveu Alfred Cortot, leu Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Diderot, Mallarmé, Baudelaire. Ravel

H. Roger Viollet

A Exposição Internacional de Paris de 1889 deixou marcas em Ravel como em tantos outros artistas. A música do Extremo Oriente, que ali foi interpretada pela primeira vez para ouvidos europeus, impressionou vivamente o jovem músico que dava os primeiros passos no Conservatório. Em cima: um templo indiano, erguido no recinto da Exposição.

soube organizar a sua cultura geral, guardando só aquilo que alimentava a sua necessidade instintiva de evasão musical. Esta época foi também aquela em que compôs as suas primeiras obras «acabadas»: as melodias *Le rouet* e a *Ballade de la reine morte d'aimer* (1894), precedidas vários meses pela *Sérénade grotesque*, de piano (1893), claramente influenciada por Chabrier e, talvez, por Ricardo Viñes. A princípio, Ravel não temia pôr em prática este conselho de Massenet: «Para se aprender o próprio ofício, é preciso aprender também o dos outros.» No entanto, depressa se libertou disso e em pouco tempo adquiriu uma invejável mestria na qual já se descobria toda a sua personalidade: e surgiu o excelente *Menuet antique*, tão classicamente puro e que, em 18 de abril de 1898, seria estreado por Ricardo Viñes, tão associado desde o início à criação de Ravel. E também — e sobretudo — a *Habanera* para dois pianos (1895), que, sete anos depois, revestida de um atraente arranjo orquestral, veio a constituir o terceiro andamento da *Rapsódia Espanhola*. Fato notável que mostra até que pontos Ravel aparece desde esta época como senhor do seu estilo e consciente de o ser. Em 1897, assistiu à aula de contraponto e fuga de Gédalge e à de composição de Fauré, cujo nome recordou sempre com respeito, consciente das atenções e conselhos preciosos que o

Fabbri

O Conservatório permitiria a Ravel encontrar o seu primeiro amigo de toda a vida, o pianista Ricardo Viñes (à esquerda, uma fotografia dos dois, anterior à Primeira Guerra Mundial), que estrearia, em 1898, o Menuet antique *e permaneceria atento à sua obra, que, tal como em relação à de outros grandes músicos da época, contribuiu para difundir por toda a Europa. O cartaz corresponde ao concerto organizado pela Sociedade Nacional de Música, no qual se estreou* Xerazade.

SALLE DU NOUVEAU THÉATRE
SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE
278ème CONCERT
PROGRAMME

Arquivo Salvat

autor de *Pénélope* lhe dera. Época de maturidade e investigação, que assiste à eclosão de obras relevantes, como as melodias *Un grand sommeil noir* ou *Sainte*, sobre um poema de Mallarmé; como as *Sites auriculaires*, para dois pianos, estreadas por Marthe Dron e Ricardo Viñes, num ambiente de temor por parte dos intérpretes, de comentários irônicos e, depois, furiosos por parte do público; como a ópera *Schérazade* («Xerazade»), que recorda a arte de Rimski-Korsakof, só limitada à abertura, ornamentada com uma brilhante orquestra. Ravel quis dirigi-la pessoalmente na Société Nationale de Musique, em 27 de maio de 1899, mas apenas colheu os primeiros assobios. Passo em falso? Obra malograda? Digamos antes obra de laboratório, tentativa ainda insuficientemente conseguida. Além disso, a opinião do músico foi também severa para com esta página, «mal feita e toda ela cheia de escalas», de tal modo que se negou sempre a publicá-la.

Paradoxalmente, nesses dois ou três últimos anos do século XIX, Ravel estava, ao mesmo tempo, seguro do seu trabalho e um pouco vacilante sobre as decisões a tomar, apanhado numa espécie de turbilhão que o transportava mas que, simultaneamente, parecia inibi-lo; confrontado com múltiplas estéticas — wagnerismo, franckismo, debussysmo —, parecia ou querer tocar tudo ou então ficar subitamente indeciso quanto à sua verdadeira originalidade, à sua profunda personalidade. A sua *Xerazade* mostra-o atraído pela magia sonora da escola russa; *Sainte*, pelo desprendimento de Satie, enquanto devora as partituras de Schumann, Liszt e Chopin. Se, tanto por gosto como por atavismo, se negava a sucumbir ao fascínio de Wagner, também não deixava de admirar o que de fantástico emana desse autor. Para se libertar de todas estas correntes desencontradas, compôs a *Pavane pour une infante défunte*, obra em relação à qual se mostrou, mais tarde, severo, mas que contribuiu para consolidar o seu nome: «Só vejo a qualidade», diria em 1912, «noto bem as deficiências, a evidente influência de Chabrier e a forma manifestamente pobre.» Juízo algo exagerado, emitido, por outro lado, por um artista que, posteriormente, fez coisas melhores. Mas será esta *Pavana* medíocre «indefensável», como a classifica Vladimir Jankélévich, admirador do compositor, ao mesmo tempo que fino esteta? Não parece. Está, sem dúvida, marcada por um aspecto estereotipado, muito fim-de-século; lânguido, cheio de afetação. No entanto, também tem qualidades notórias que sublinham o seu equilíbrio interior simples, a sua graça intencionalmente um pouco monótona, as suas sonoridades poéticas e brandas e esse pudor tão característico do compositor que se protege detrás de uma desculpa: «Ao juntar as palavras que compõem este título», disse, «não pensei noutra coisa a não ser em fazer uma aliteração...» Sempre esta atitude irônica para ocultar um excesso de sensibilidade. Até este momento, Ravel só produzira páginas de grande talento, eminentemente promissoras. Mas eis que, com o novo século, e como uma vergôntea cheia de seiva, que rebenta sob o efeito de um poderoso impulso interior, um músico novo aparece: 1901 é o ano do grande começo.

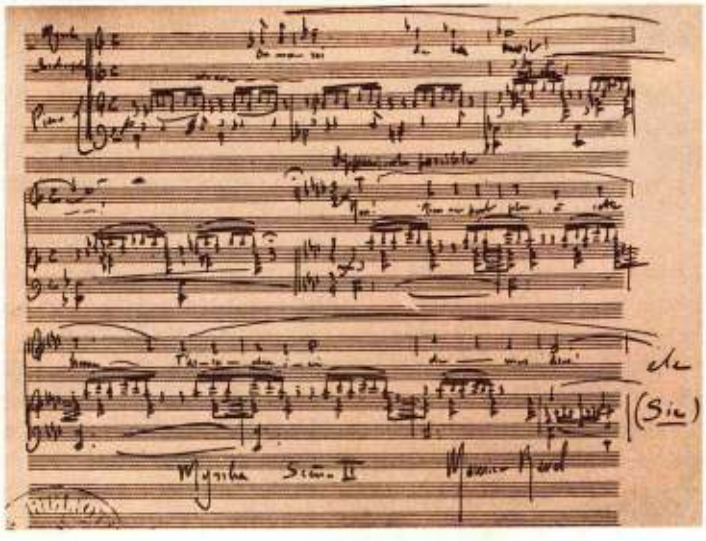
Primeira candidatura ao Prêmio de Roma

Na sua carreira de compositor, Ravel apresentou-se ao Prêmio de Roma. Na França daquela altura, ganhar semelhante recompensa implicava, ao mesmo tempo, terminar os estudos, fazer-se reconhecer como mestre e iniciar o caminho das honras. O beneficiário obtinha uma ajuda econômica do Governo, podia residir durante três anos na Villa Médicis e, posteriormente, ocupar um lugar oficial, com a possibilidade de chegar a dirigir o Instituto. Esta idéia estava, sem dúvida, muito longe do espírito de Ravel, fortemente desinteressado em relação a quaisquer planos para contar de antemão com as vantagens potenciais inerentes a tal distinção. Mas a tradição bem como a lógica do ensino no Conservatório assim o quiseram e levaram-no a isso. Talvez também o tivesse convencido o desejo de se pôr à prova e de se comparar a Debussy, que fora igualmente a Roma.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Snark International

Em 1901, com 26 anos, Ravel resolveu tentar a sorte no famoso Prêmio de Roma, que todos os anos suscitava o interesse de numerosos alunos do Conservatório. Na fotografia de cima, Ravel aparece sentado na extrema direita, na companhia de um grupo de participantes naquele concurso.

À direita, parte de uma página da partitura autógrafa de Myrrha, *a cantata com que Ravel só pôde aceder a um segundo prêmio no concurso ao Prêmio de Roma.*

© Roger Viollet

A prova — uma cantata, *Myrrha* — obteve apenas o segundo prêmio, embora vários membros do júri tivessem querido atribuir-lhe o primeiro. Isto animou Ravel, que comentou ao seu amigo Lucien Garban: «Tenho de voltar a começar, é tudo.» Era certo, mas o destino decidira outra coisa, como adiante veremos.

Se é verdade que, no plano oficial, Ravel começou o novo século com um semiêxito, em contrapartida, no plano artístico, afirmou-se decididamente, assinando uma obra-prima notável: *Jeux d'eau* («Jogos de Água») (1901), da qual disse mais tarde, com legítimo orgulho, que «está na origem de todas as novidades pianísticas que se quiseram assinalar na minha obra». Com esta peça, de um deslumbrante virtuosismo pictórico, o músico manifestou-se plenamente senhor de si mesmo, do seu ofício e do seu estilo. Ao contrário de muitos outros compositores, nos quais se dá um longo processo de amadurecimento ou diversas «fases», que correspondem a outras tantas «maneiras» de escrever, Ravel, aos 25 anos, atingiu o apogeu da sua arte. Toda sua produção futura estava ali, em germe, condensada nuns quantos minutos de música, nuns quantos momentos de beleza. Já seguro de si, começou a dar-se com um grupo de jovens artistas: pintores, como Paul Sordes, Séguy ou Benedictus; poetas, como Léon-Paul Fargues ou Tristan Klingsor; cenógrafos, como Georges Mouveau; e, sobretudo, músicos, como Déodat de Séverac, André Caplet, Émile Vuillermoz, Maurice Delage, Désiré-Émile Inghelbrecht, Florent Schmitt ou Manuel de Falla. Este grupo, turbulento e agitador, a quem alguém chamou «os apaches» — nome que conservaram zelosamente —, reunia-se todas as semanas em casa de alguns dos seus componentes, defendia a música de vanguarda (fizeram uma corte de honra nas primeiras representações de *Pelléas et Mélisande*), discutia sobre os «valores na berra» — a arte chinesa ou japonesa, Tristan Corbière ou Rimbaud, van Gogh ou Valéry — e apoiava-se num eterno «*Gradus ad Parnassum*». Neste ambiente de fraternidade e exaltação, foram concebidas e talvez compostas páginas tão diferentes como o quarteto de 1902-1903, a *Xerazade*, para canto e piano, e as cinco *Mélodies populaires grecques*, de 1904.

Depois da composição dos Jeux d'eau, *Ravel começou a freqüentar um grupo de artistas que tinha aceitado a alcunha de «os apaches». No quadro de G. d'Espagnat,* Reunião de Músicos em Casa de Godebski, *aparecem alguns deles. Da esquerda para a direita: F. Schmitt; Déodat de Séverac; Calvocoressi; o anfitrião, Godebski, e o filho; Roussel, Viñes e Ravel.*

Mas nesta época surgiu o fim da amizade entre Debussy e Ravel. Tendo alguns zelosos defensores do segundo sublinhado ruidosamente o valor do quarteto e até a anterioridade de determinados efeitos de escrita contidos na *Habanera,* utilizados no seu entender na segunda das *Estampes,* de Debussy, este, de gênio difícil, aborreceu-se e os dois músicos inimistaram-se.

Segunda candidatura ao Prêmio de Roma

Mais penoso ainda foi, em 1905, o caso do Prêmio de Roma. Desta vez, a França musical — e uma grande parte da imprensa — interveio no assunto. Depois do revés de 1901, Ravel apresentara-se de novo ao Prêmio de Roma nos dois anos seguintes, mas sem êxito. Em 1905 — já com 30 anos —, decidiu-se a concorrer pela última vez. Uma injusta decisão do júri preparatório excluiu-o do concurso final. Mas o júri não contara com os amigos do compositor. Jean Marnold enfureceu-se no *Mercure de France.* Alfred Edwards, proprietário do *Matin,* manteve a querela. «Toda a Paris» tomou parte na questão, e até Romain Rolland. Se Ravel, demasiado envolvido nisso, teve de renunciar para sempre aos cobiçados louros, também rolaram cabeças: em primeiro lugar, a de Théodore Dubois, que se viu obrigado a apresentar sua demissão de diretor do Conservatório, lugar em que foi substituído por Gabriel Fauré.

Este escândalo afetou o compositor intimamente, embora pretendesse parecer indiferente. Para o ajudar, Alfred e Misia Edwards convidaram-no para um cruzeiro no seu iate *L'Aimée* na companhia dos pintores Bonnard e Laprade. «Creio e espero que desta viagem sairá um montão de coisas», escreveu a Maurice Delage. «De qualquer maneira, neste momento sou completamente feliz e fiz mal em me inquietar num momento de confusão.» Se a segunda frase reflete o sempiterno

A Rapsódia Espanhola *fora precedida de duas obras menores, mas não menos perduráveis, de atmosfera hispânica:* Alborada del gracioso e Estudo em forma de Habanera. *Todas elas anunciaram uma obra muito mais ambiciosa e a primeira que Ravel escreveu para o teatro,* A Hora Espanhola, *estreada na Ópera Cômica, em 19 de maio de 1911. À direita: vista daquele teatro por volta de 1920.*

Quando todas as figuras ligadas à arte parisiense se rendiam ao encanto irresistível dos Bailados Russos de Sergei Diaghilef, este encomendou a Ravel um bailado que o autor classificou de sinfonia coreográfica. Assim nasceu Dafnis e Cloé, *durante a representação do qual Ravel estabeleceu relações com os membros dos Bailados Russos, entre eles, o grande Nijinski, com quem aparece na fotografia de baixo ensaiando a partitura de* Dafnis e Cloé.

Bettmann Archive

pudor sem se abrir — embora admita ter-se sentido afetado —, a primeira, pelo contrário, está cheia de promessas. No decorrer das semanas seguintes, Ravel compôs os admiráveis *Miroirs* para piano (estreados a 6 de janeiro do ano seguinte por Viñes) e a sua delicada *Sonatina* e começou em seguida a *Introdução e Allegro,* para harpa, flauta, clarinete e quarteto de cordas. Assim, compensou com a beleza musical a injustiça de que fora vítima e de que igualmente se viu rodeado no subúrbio de Levallois Perret, onde se instalou perto da fábrica dirigida por seu irmão.

Ainda mal se tinham extinguido os ecos do primeiro «*affaire* Ravel», outro acontecimento iria permitir ao compositor ver aumentar o número dos seus amigos. Ravel dirigia-se naquela altura a Jules Rénard, expondo-lhe o desejo de musicar as suas espirituais *Histoires naturelles.* Neste exercício de declamação, o compositor conseguiu a sutileza da abordagem e o humor do poeta.

Mas não foi compreendido. A obra foi acolhida com escândalo. O crítico do *Temps*, Pierre Lalo, estigmatizava esta arte de «café-concerto com nonas», que lembrava Debussy! O autor de *Pelléas* enfureceu-se. Os seus partidários acusaram os de Ravel, que partiu novamente com os Edwards no iate, indiferente a todo aquele alvoroço e à sua nova composição, concluída num mês, a brilhante *Rapsódia Espanhola*, apresentada no Châtelet em 28 de março de 1908, perante um público semipopular e fiel aos Concerts Colonne. Parte do público pediu a repetição da «*Malagueña*», que foi acompanhada pelos sorrisos irônicos da platéia. Então, com a sua voz potente, Florent Schmitt gritou alto da galeria: «Outra vez para esses aí de baixo, que não entenderam nada!»

Sob o signo da Espanha

A partir de então e mais do que nunca, contar a vida de Ravel é enumerar uma série de obras-primas alternadas com viagens, encontros e novos amigos. Foi o caso do ano de 1907, que parece colocado sob o signo da Espanha, com o *Estudo em Forma de Habanera*, para voz grave e piano, a já citada *Rapsódia* e *L'heure espagnole*, comédia musical estreada em 1911, na Ópera Cômica, e que Ravel compôs de uma tirada, com a esperança de que a doença — um câncer — de que o pai padecia fosse clemente e lhe permitisse assistir à estréia. Esperança vã, pois Joseph Ravel morreria em 13 de outubro de 1908. Outras obras-primas deste período são *Ma mère l'oye* («A Mãe Gansa»), para piano a quatro mãos, e a trilogia *Gaspard de la Nuit*, uma das principais realizações do músico e um dos momentos mais altos da sua arte: síntese de tudo o que escrevera até então e de tudo o que ainda lhe restava dizer. Estas obras falam de um mundo não cotidiano, feito de magia, de irrealidade, de fantasmagorias, que, deixando para trás o universo brincalhão ou glacial das *Histoires naturelles*, desemboca num virtuosismo transcendente a serviço do coração e dos seus sentimentos de angústia *(Scarbo)* ou de um amor impossível e imaterial *(Ondine)*. E no próprio momento em que a chave de outro mundo abria novas perspectivas à arte do músico, um mago das artes chegava a Paris: Sergei Diaghilef e os seus Bailados Russos. Em breve, a vida parisiense, a vida cotidiana de todos os amadores e de todos os artistas se viu metamorfoseada. Como resistir aos faustosos cenários do coreógrafo russo? «A cortina vermelha sobe em festas que agitam a França e fazem que uma multidão em êxtase siga atrás do carro de Dioniso», escreveria Jean Cocteau.

Contato com os Bailados Russos

Após os primeiros êxitos — *Ivan-o-Terrível*, *Bóris Godunof* (1909), *O Pássaro de Fogo*, *Xerazade* (1910), *Petruska* (1911) —, Diaghilef procurou ampliar o seu leque de criadores chamando Picasso, Matisse, Debussy, Stravinsky, Dukas, etc. A Ravel pediu um bailado que ilustrasse os amores de *Dafnis e Cloé*. Foi devido ao escândalo produzido na sala pelo *Prelúdio à Sesta de Um Fauno*, em que Nijinski se apresentava ataviado de maneira considerada indecente, que dez dias depois, em 8 de junho de 1912, o *Dafnis e Cloé*, de Ravel, teve um tão frio acolhimento? A causa foi, talvez, a coreografia, certamente mais do que os belos cenários de Bakst e, sobretudo, do que a partitura sensual e casta, bucólica e veemente, onde se refletem todas as facetas do gênio raveliano, que na fantástica bacanal final descreve um universo que parece consumir-se num mesmo anseio de embriaguez pagã, anunciando, assim, a alguns anos de distância, a deslocação final de *La valse* ou a do paroxístico *Bolero*. Em 1912, estreou-se também, com coreografia de Jane Huyard, *Ma mère l'oye*, no Théâtre des Arts. A sua débil apresentação fez que Nijinski exclamasse: «É como se se dançasse em família.» Paralelamente, e a pedido da Truhanova, as *Valses nobles et sentimentales*, para piano, escritas em 1911, foram orquestradas, transformando-se em *Adelaïde ou Le langage des fleurs*, estreada no Châtelet, sob a direção do próprio Ravel. «Não é difícil», disse, «é sempre a três tempos.» E a um amigo que lhe perguntou como conseguia as sobreposições de ritmos binários e ternários, respondeu: «Ando à volta.»

Os anos de guerra

Na primavera de 1913, o músico instalou-se em Clarens, perto de Stravinsky — pela primeira vez entre «os apaches» —, cujos *Poemas da Lírica Japonesa* descobriu. Desejando, ao mesmo tempo, medir-se com o músico russo e com o Schönberg de *Pierrot lunaire*, Ravel compôs, então, os *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, para canto, piano, quarteto de cordas, duas flautas e clarinete baixo, escritos com extremo requinte, mesmo nos confins da tonalidade, descobrindo instintivamente o preciosismo, cheio de profundidade, tão típico do poeta. Estranha sublimação que retira importância a toda a retórica para mostrar apenas a vida secreta encerrada na nota.

De novo em Paris, a 29 de maio de 1913, assistiu à memorável batalha de *Le sacre*. E por defender a obra

O grupo dos «apaches» incluía alguns amigos muito próximos de Maurice Ravel, com os quais se reunia quase diariamente, enquanto trabalhava nos Trois poèmes de Stéphane Mallarmé, *durante a primavera de 1913. Na fotografia, embaixo, o compositor (de pé, no canto direito) aparece com alguns deles. Da esquerda para a direita, de pé: R. Viñes e Robert Montier; sentados: Jane Montier e o abade Léonce Petit.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Museu do Exército, Paris/Artothek Rabaud

Devido às suas condições físicas, Ravel ficou isento do serviço militar. Pela mesma razão, não foi chamado ao exército quando rebentou a Primeira Guerra Mundial. No entanto, a sua insistência fez que o integrassem no serviço de ambulâncias, onde esteve até meados do ano de 1917. A aquarela de cima mostra as tropas francesas, em agosto de 1917, atravessando o rio Yser sobre pranchas improvisadas, debaixo de fogo inimigo. À direita: fotografia de Ravel, num setor da frente francesa.

Arquivo M.ª Isabel de Falla

do amigo chamaram-lhe «cão judeu». Mas este caos dos Campos Elísios anunciava outro muito mais dramático: a Primeira Guerra Mundial, que surpreendeu o músico em Saint-Jean-de-Luz, entregue à composição do seu soberbo trio e de um esboço sinfônico intitulado *Zaspiak-Bat*. No desejo de servir a pátria, Ravel quis alistar-se no exército e ir para a frente. Embora nunca tivesse estado doente, a sua delicada compleição bem como a sua pequena estatura — causa, para ele, de calado e íntimo sofrimento — isentaram-no do serviço militar. Não desanimou. Tomando precisamente como pretexto a sua pequena estatura, solicitou mais tarde ser admitido na força aérea, mas só conseguiu o lugar de maqueiro. Foi então que a mãe, a quem sempre fora tão apegado, morreu, em 5 de janeiro de 1917. Uma imensa dor se apoderou dele. Parecia uma criança perdida, prostrada, que nada nem ninguém era capaz de consolar; como um ser que se afundava na sua solidão, vegetou na frente de Châlons ou no meio de máquinas bélicas da região parisiense para onde foi mandado. Acolhido calorosamente e instalado com os seus amigos

Em 1920, Ravel escreveu a um amigo que lhe «arranjasse uma casinha a trinta quilômetros de Paris, pelo menos». Encontrou-a finalmente em Montfort l'Amaury, onde pôde defender a sua vida privada das conseqüências invasoras da celebridade. A fotografia mostra uma vista do jardim e a casa, conhecida como Le Belvédère.

Fabbri

em Lyon-la-Forêt, tentou encontrar de novo a vida através da música, pedindo que lhe enviassem os *Estudos Transcendentes* e *Mazzeppa*, de Liszt. Graças à sua arte, salvou-se do duplo pesadelo que acabava de viver. Assim nasceu *Le tombeau de Couperin*, de uma admirável plástica sonora, homenagem ao mais puro classicismo francês e aos amigos mortos em campanha, pois cada uma das peças é dedicada a um deles.

Nestas condições, num tal clima de depressão que uma estada em Megève, estéril e maçadora, não conseguiu dissipar, compreende-se melhor por que razão *La valse* respira um odor de fim de civilização, de morte.

Anos de prestígio internacional

E, no entanto, o após-guerra parece querer ajudá-lo a recompor-se, a voltar a encontrar forças criadoras; em Londres, no Covent Garden, triunfou *L'heure espagnole;* em Paris, na Sala Gaveau, Marguerite Long entusiasmou com *Le tombeau de Couperin*. Além disso, Diaghilef encomendou-lhe essa famosa *Valse*, escrita em Larras, na Ardèche, mas que, curiosamente, o russo não quis montar e que foi estreada, mais tarde, em concerto, por Chevillard. Por último, foi-lhe concedida a Legião de Honra. Mas, inimigo de honras e condecorações, Ravel recusou categoricamente. «Que coisa tão estúpida! Quem é que me teria pregado esta partida?», escreveu a um amigo. O ministro da Educação tentou convencê-lo. Mas foi em vão. Ravel não seria Prêmio de Roma nem cavaleiro de uma ordem oficial. Nesta época, adquiriu um bonito pavilhão — Le Belvédère — em Montfort l'Amaury suficientemente perto de Paris para lá ir passar os seus tempos de ócio e suficientemente longe para que os importunos não o fossem incomodar. Ali terminou o duo de violino e violoncelo, estreado por Hélène Jourdan-Morhange e Maurice Maréchal; ali, no meio das suas miniaturas, dos seus brinquedos mecânicos e do seu jardim japonês, imaginou *L'enfant et les sortilèges*, sobre um texto que Colette lhe enviara. Em 1923, uma digressão de concertos levou-o a Londres, Veneza, Amsterdam; em 1924, mais sedentário, escreveu a sonata de violino e piano, *Tzigane* e uma melodia dedicada a Marcelle Girard: *Ronsard à son âme;* em seguida, cerca do fim do ano, dirigiu, em Barcelona, um festival preenchido com obras suas: num café desta cidade, um violinista reconheceu-o e, em respeitosa homenagem, interpretou a *Habanera*. Então, Ravel agradeceu-lhe e pediu-lhe que tocasse qualquer coisa de *jazz*, que fora para ele, como para todos os músicos de então (recorde-se Stravinsky), um descobrimento fantástico, semelhante à da arte negra para os pintores. Já perceptível num andamento da sua sonata, o *jazz* adquirirá uma dimensão extremamente condensada na parte central do magnífico *Concert pour la main gauche*, de 1931.

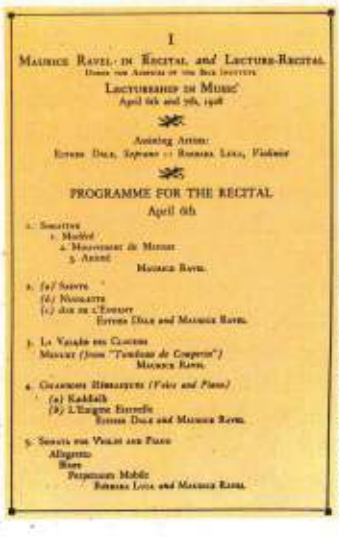
Quase aos 50 anos, Maurice Ravel contava-se entre os grandes artistas reconhecidos. A prova disso foi a encomenda que da América lhe fez Elisabeth Coolidge, impondo-lhe os seguintes elementos: voz, flauta, violoncelo e piano. Instrumentação delicada de realizar e que lhe ditou as extraordinárias *Chansons madécasses* sobre poemas de Évariste Parny, estreadas sucessivamente por Madeleine Grey e Jane Bathori, infatigáveis divulgadoras da obra de Ravel. Entretanto, a Ópera Cômica de Paris estreou *L'enfant et les sortilèges*. O público mostrou-se desconcertado e muito pouco sensível a esta comédia de magia, a esta dimensão insólita de um drama em que o mundo humano e o animal se misturavam. Ao fim de quinze representações, a obra foi retirada do cartaz. Ravel partiu, então, para uma digressão artística: os países escandinavos, Inglaterra e, depois, em 1928, Canadá e Estados Unidos, que percorreu de leste a oeste, de norte a sul. Ali conheceu Gershwin, que lhe pediu que lhe desse lições, ao que Ravel replicou: «Você perderia a sua espontaneidade melódica e escreveria como um mau Ravel.»

De regresso a França, assistiu à estréia do seu *Bolero* pelos Bailados de Ida Rubinstein. Esta grande senhora da música, que haveria de estrear a *Jeane au bûcher*, de Honegger, e suscitar tantas obras-primas, tivera a idéia de um bailado para a Ópera de Paris: «Dezessete minutos», telegrafou a Ravel, que se encontrava de férias em Saint-Jean-de-Luz. O músico concebeu, então, a idéia, imediatamente submetida ao seu amigo Gustave Samazeuilh, que também gozava férias na costa, de um tema «insistente», que, como ele queria, se repetisse cerca de vinte vezes, «sem qualquer desenvolvimento,

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Biblioteca Nacional/Arquivo Salvat

Em 1928, Ravel foi convidado para uma digressão de quatro meses pelos Estados Unidos. «Nunca me senti melhor do que durante esta louca digressão», escreveu a um amigo. Em cima: a ponte de Brooklyn, em Nova Iorque; à esquerda: Ravel com a cantora Eva Gauthier, ao centro o diretor Leide-Tedesco e, à direita, George Gershwin. Embaixo: cartaz anunciando um dos seus concertos.



I

MAURICE RAVEL IN RECITAL and LECTURE-RECITAL

LECTURESHIP IN MUSIC

April 6th and 7th, 1928

Assisting Artists:

PROGRAMME FOR THE RECITAL

April 6th

1. Sonatine
   I. Modéré
   2. Mouvement de Menuet
   3. Animé
   MAURICE RAVEL.

2. (a) Sainte
   (b) Nocturne
   (c) Asie
   EDITHA DALE and MAURICE RAVEL.

3. Le Vallon des Cloches
   Minuet (from "Tombeau de Couperin")
   MAURICE RAVEL.

4. Chansons Hébraïques (Voice and Piano)
   (a) Kaddish
   (b) L'Enigme Eternelle
   EDITHA DALE and MAURICE RAVEL.

5. Sonata for Violin and Piano
   Allegretto
   Blues
   Perpetuum Mobile
   BARBARA LULL and MAURICE RAVEL.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

graduando simplesmente o som da orquestra.» Empenho louco que só Ravel, mestre indiscutível da orquestração, podia sustentar. Empenho, no entanto, logrado, ainda que, talvez mais dificilmente do que o seu autor deixou transparecer, ao declarar um dia a José Bruyr, um dos seus melhores biógrafos: «Uma vez encontrada a idéia, não importa que um aluno do Conservatório consiga a modulação tão bem como eu.» Pense-se em Johann Sebastian Bach, que também afirmava que, com trabalho, os seus alunos poderiam fazer tão bem como ele. Que fácil parece o gênio para aqueles que o têm! Mas o *Bolero* ultrapassa o simples jogo orquestral, ultrapassa o seu propósito inicial, para desembocar num torvelinho semelhante ao que absorve Arthur Gordon Pym no romance de Edgar Allan Poe.

O tema do *Bolero* daria volta ao mundo e gravar-se-ia imediatamente em todas as memórias. Vários meses mais tarde, em Saint-Jean-de-Luz, quando Ravel tomava chá na casa de uma amiga, Marie Gandia, que nos contou a cena, um operário passou na rua a assobiá-lo... Os olhos do músico ficaram rasos de lágrimas e comentou com um sorriso forçado: «Como uma pessoa se torna célebre!»

Em setembro de 1928, a Câmara de Ciboure, sua cidade natal, deu o seu nome ao antigo Quai de la Nivelle; a Europa Central reclamou-o para dar uma série de concertos com Marguerite Long; Wittgenstein, a quem fora amputado o braço direito, estreou com ele, em Viena, a 27 de novembro de 1931, o revolucionário *Concert pour la main gauche*. Como sempre, Ravel estava cheio de projetos: um *Don Quichotte à Dulcinée*, sobre textos de Paul Morand, e outros, que, infelizmente, ficaram por publicar: um drama lírico, *Jeanne d'Arc;* uma comédia mágica, *Morgiane;* um grande poema sinfônico inspirado no *Grand Meaulnes*, de Alain Fournier, que pouco antes lera com avidez; um oratório, segundo as *Florezinhas,* de S. Francisco de Assis.

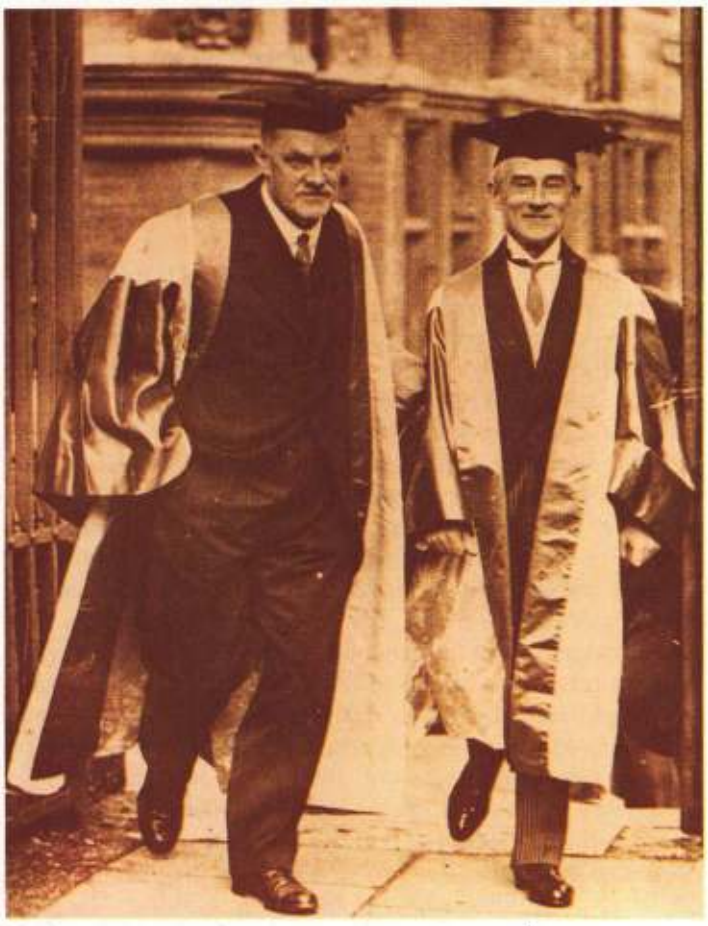
Um fim lento

Mas todas estas esperanças se desvaneceriam afogadas pela doença que, lenta e inexoravelmente, consumia o músico. No decorrer do verão de 1933, em Saint-Jean-de-Luz, Ravel notou que não podia fazer determinados movimentos. Os médicos, que já falavam de disfasia e de apraxia, mandaram-no descansar para perto de Vevey. Por vezes, esquecia-se das palavras e sentia freqüentemente uma autêntica tortura quando tinha de escrever ou assinar, o que o obrigava mesmo a ter de copiar as letras de um abecedário. Em Montfort, Hélène Jourdan-Morhange encontrou-o, um dia, assomado à varanda, com o olhar perdido: «Estou a olhar», foi tudo o que conseguiu dizer. Em Paris, em casa de Maurice Delage, que nos contou a cena, encontrava-se, um dia, recostado numa poltrona, admirando a originalidade de uma música transmitida pela rádio, sem reconhecer que era o seu próprio *Bolero*. No entanto, em 1935, teve umas leves melhoras, que alguns amigos — os Milhaud, os Delage, o escultor Léon Leyritz, que fizera um busto do compositor cheio de realismo — aproveitaram para o levar a empreender, na sua companhia, a tão desejada viagem a Espanha e Marrocos, por Madrid e Algeciras. Em Marráquexe realizaram-se festas em sua honra; depois, o filho do Glãwi recebeu-o nos seus domínios do Atlas. No entanto, pouco a pouco, as sombras envolviam-no. Em 1936 e 1937, em Montfort como em Saint-Jean-de-Luz, em Levallois, em casa do irmão, ou em Paris, na de Delage, viu-se rodeado de um afeto solícito, sobretudo por parte da governanta, Madame Révelot. Mas o mal agravava-se. A 19 de dezembro de 1937, o Dr. Vincent tentou uma intervenção cirúrgica ao cérebro. Ravel não sairia dessa semi-inconsciência em que a operação o submergiu. No dia 27 entrou na agonia. A 28, ao amanhecer, extinguiu-se, sem mais sofrimento. O seu corpo foi inumado dois dias depois, no pequeno cemitério de Levallois, perto de seus pais.

Aspecto físico e caráter

Assim foi a sua vida em relação ao tempo e aos homens. Mas o ser secreto, íntimo, o Ravel verdadeiro, quem poderá descrevê-lo? Todos os seus amigos o pintam como uma pessoa cheia de generosidade, mas também de mistério. O íntimo da sua alma escapa mesmo aos mais perspicazes e mais familiares. Compete-nos, pois, tentar reconstituir o *puzzle* com a ajuda de respostas fragmentárias, de elementos dispersos trazidos por uns e por outros, através das suas memórias, dos seus estudos, das suas confidências e das suas recordações. Compete-nos tentar reconstruir a sua «imagem». Antes do mais, a

Quando os primeiros sinais da doença começaram a manifestar-se, Ravel trabalhou afincadamente. Entre 1930 e 1931, compôs o concerto para a mão esquerda e o concerto em sol, que Marguerite Long interpretaria em Londres, em fevereiro de 1932. Naquela ocasião, Ravel recebeu o título de doutor honoris causa, *concedido pela Universidade de Oxford.*



H. Roger Viollet

H. Roger Viollet

Fotografia do porto de Saint-Jean-de-Luz, muito perto de Ciboure, onde, no n.º 12 do cais de la Nivelle, nasceu Ravel. O músico voltou muitas vezes a esta costa, que exercia sobre ele uma singular atração. Poucos anos antes da sua morte, o cais por onde passeou tantas vezes passou, por decisão da cidade, a chamar-se Maurice Ravel.

imagem física. Ravel era de pequena estatura, o que parece ter sido motivo de sofrimento para ele. No entanto, esse corpo magro e seco, que refletia uma prodigiosa força interior, não tinha qualquer deformidade. Como muitos bascos, Ravel era de tez morena e tinha o cabelo preto. As feições irregulares, angulosas e voluntariosas, que ficaram imortalizadas pelo cinzel do escultor Léon Leyritz, deixavam transparecer um olhar terno, de inteligência e bondade. Tudo na sua fisionomia transpirava retidão e uma viva sensibilidade, a mesma que a sua música jovem refletia. Usava patilhas compridas, sempre bem penteadas, até que, em 1910, decidiu cortá-las. Era extremamente cuidadoso com a sua pessoa. Envergava sempre ternos da última moda e dava especial importância às gravatas, lenços e calçado. Este homem elegante por natureza, de mãos delicadas, dedos finos e compridos — «de pianista» — e polegares arqueados, falava com uma voz rouca, bem timbrada, que dava aos seus ditos humorísticos uma graça inimitável. Este *dandy*, requestado pelos salões, só se sentia ele próprio sozinho ou entre os amigos, numerosos mas escolhidos. Nadador incansável, apreciador de grandes passeios e fumante inveterado, era nessas atividades que, com freqüência, encontrava a «idéia» musical longamente acariciada e ensaiada de mil maneiras. Porque sua arte, que parece brotar espontaneamente, foi, quase sempre, fruto de muito trabalho. Como todos os verdadeiros artistas, Ravel não hesitava quando era necessário voltar a começar.

O trato sempre cortês de Ravel não lhe permitia a menor familiaridade, a menor informalidade. Desde a sua juventude, soube guardar-se integralmente, traçando, por uma espécie de reflexo espontâneo, uma fronteira intransponível entre ele e os outros. Teria podido, seguramente, tornar-se distante, desvinculado do mundo exterior. Mas, pelo contrário, Ravel parece encontrar nele um aumento de afeto e de generosidade. Nunca se lhe ouviu falar mal de ninguém. Em compensação, era-lhe impossível elogiar alguém na sua presença, o que, no entanto, lhe era fácil logo que o seu interlocutor se ausentava. Ravel foi sempre uma criança grande, que teve uma grande «fixação pela mãe», para usar as palavras dos psicanalistas (foi dramático, para ele, o desaparecimento da autora dos seus dias). Foi um homem de grande coração, que recriou com os seus amigos o lar que não pôde ou não soube formar. A música reflete bem este sentimento: o grito de «mamã» lançado pelo pequeno no final do texto de Colette não é seguido de nenhuma nota, de nenhum acorde. Isto leva-nos a interrogar-nos sobre a grande incógnita raveliana: de modo algum homosse-

Capítulo 7

Uma obra clássica e moderna

H. Roger Viollet

Ravel é, ainda hoje, um mistério: apreciador da moda, cujos pormenores gostava de analisar minuciosamente, sempre com um cigarro nas mãos, aparentemente longínquo e envolvido por um certo ar de tristeza. Dele ficou esta imagem de um dandy *distanciado das pessoas e das coisas, que, no entanto, os que o conheceram sabiam que podia amar de maneira intensa.*

xual, como alguém pretendeu, e, no entanto, indiferente ao belo sexo, também neste campo Ravel não deu azo às indiscrições. Observamos a mesma delicadeza. Mas não sem assinalar, contudo, que a sua música quase não fala de amor — nem sequer *Dáfnis e Cloé* —, mas sim do «paraíso verde dos amores infantis», para citar as palavras de Baudelaire. É aí que reside o seu gênio. O gosto por objetos de decoração e brinquedos mecânicos, que em Montfort l'Amaury invadiam os móveis, a biblioteca e até o piano; a predileção pela poesia delicada (Parny) ou intelectual (Mallarmé), juntamente com a sua secreta inclinação para a matemática, explicam, sem dúvida, esta faceta «artificial por natureza» que, por vezes, se pode descobrir nele. Mas também — e sobretudo — essa necessidade de encontrar o calor do coração através do conto *(Ma mère l'oye)* ou da comédia de magia *(L'enfant et les sortilèges)*. Mas, a par destas obras, escreve páginas eminentemente «clássicas», que dedica ao piano *(Jeux d'eau, Le tombeau de Couperin)* e à música de câmara (quarteto, trio, duo), ou então adorna a sua orquestra com os mais surpreendentes matizes. □

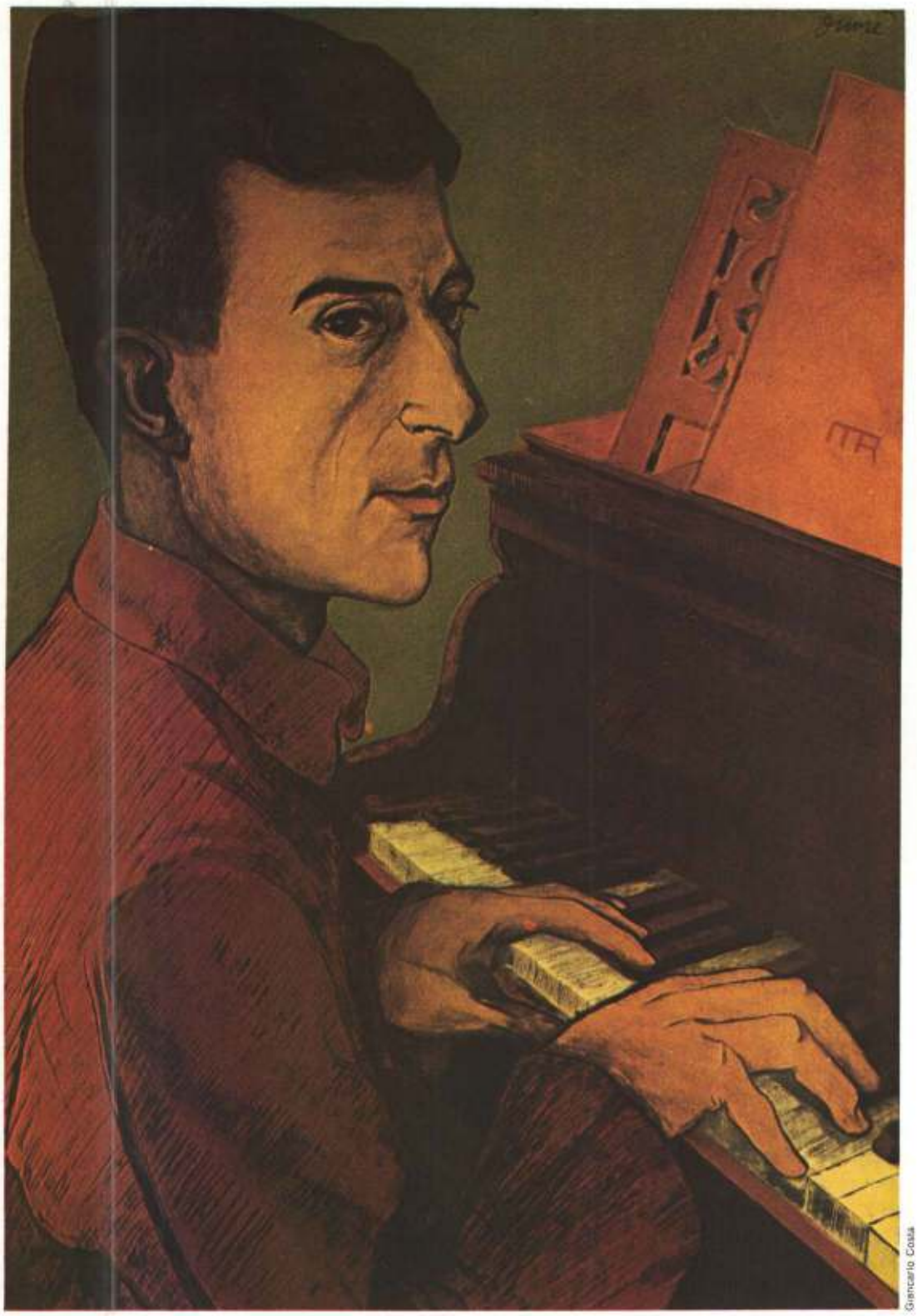
«Antes de escrever uma obra», dizia Satie, «dou-lhe várias voltas na cabeça.» Assim trabalhava Ravel: lento na concepção, mas rápido na realização. Maurice Delage descreveu-o como atento em responder a todos: ao auditório, aos executantes, a si próprio; capaz de entender a música dos outros sem perder a sua própria linha. Talvez fosse esta permeabilidade, com um fundo de surpreendente impermeabilidade, aquilo que ajudou Ravel a compor e escrever tão magistralmente, a deixar, enfim, páginas entre as quais não há nenhuma que possa deixar de ser considerada uma obra-prima.

Obra de piano

Como a maioria dos compositores, Ravel confiou as suas primeiras impressões musicais ao piano. Durante os seus estudos, debruçou-se sobre as obras de Beethoven e de Schubert, que lhe abriram algumas portas para o mistério da alma e da natureza. Mas parece que os seus gostos musicais o orientaram mais diretamente para uma escrita gestual, a meio caminho entre o virtuosismo de Liszt e a sensibilidade lírica de Chopin, bem como de Weber. A estas primeiras referências, juntaram-se depois outras: Saint-Saëns, Satie, Fauré, os compositores espanhóis (Falla, Albéniz, Granados), que Ricardo Viñes lhe revelou, e, por último, os grandes clássicos franceses, Rameau e, acima de todos, Couperin, ao contrário de Debussy, que preferia Rameau. Eis uma primeira diferença entre os dois grandes artistas. Mas ainda há outras que refletem o seu estilo, o seu temperamento e o seu próprio gênio; o autor de *Pelléas* procurou o aveludado, o delicado, o suave, as harmonias sensuais, as curvas harmoniosas; Ravel preferiu o agudo, as crestas vivas, o incisivo. Ao evanescente opôs a clareza de contorno, uma escrita requintada na qual se encontram nonas de dominantes, cascatas de undécimas, arpejadas — como em *Jeux d'eau* —, sétimas dissonantes, etc.

Mas um traço comum une estes dois espíritos tão diferentes: a sua comum e dupla aspiração, por um lado, às formas livres e, por outro, às formas definidas. Prova adicional do seu latente «classicismo».

A princípio ambos os gêneros se confundem em Ravel: ao primeiro, procedente do «poema» pianístico, pertencem a *Sérénade grotesque* («Serenata Grotesca»), de 1893, a *Pavane pour une infante défunte* («Pavana por Uma Infanta Defunta»), de 1899, e os *Jeux d'eau* («Jogos de Água»), de 1901. Ao segundo, mais formal e mais rígido na sua arquitetura, o *Menuet antique* («Minueto Antigo»), de 1895. Ravel cultivou, essencialmente, as formas livres de uma poesia adaptada ao seu instrumento, que não ousamos classificar de «impressionista». Depois, orientou-se para esquemas mais intelectualizados e também mais clássicos. Porém, sempre e em tudo, fez gala de uma notável qualidade de escrita, de estilo e de invenção. Desde a sua primeira página, essa *Sérénade grotesque,* escrita aos 17 anos e que permaneceu desconhecida até ao seu centenário (1975), anuncia o seu hispanismo, o seu caráter imitativo do espanhol. O mesmo se pode dizer da *Pavane pour une infante défunte.* Aqui, a palavra «pavana» serve para indicar o tempo, enquanto «infanta defunta» indica o sentimento melancólico que envolve a partitura. Se nela Ravel não utilizou uma técnica de piano inédita, mostra, em compensação, o seu inato sentido



Giancarlo Costa

Fabbri

Jeux d'eau é, sem dúvida, a primeira autêntica obra-prima de Maurice Ravel, que marcou, além disso, um ponto importante na história da música pianística e que exerceu uma influência decisiva sobre os compositores que se afadigam na busca de novos caminhos instrumentais. O próprio autor disse nos seus Esboços Autobiográficos *que nos* Jeux d'eau *«está a origem de todas as novidades pianísticas que se quiseram ver na minha obra». Em cima: capa dos* Jeux d'eau, *com dedicatória para Jean-Aubry (1847-1910). À esquerda: Ravel ao piano.*

do equilíbrio harmônico, que chega a rechear o seu discurso — forma e expressão — de inteligentes e saborosas invenções. Contudo, há que procurar a verdadeira revelação de Ravel no piano em *Jeux d'eau,* que vão, nitidamente, muito mais longe; o fato de Ravel nunca ter tentado orquestrá-los demonstra que pôs neles a quinta-essência expressiva do instrumento solista. Aqui, tudo contribui para o deslumbramento e a forma — um *allegro* de sonata — esconde-se secretamente por trás de uma escrita nova, original, com as suas pedais harmônicas, os seus traços altivos, o seu desenho melódico algo modal, os seus arabescos à volta de uma melodia desenvolvida tanto no grave como no agudo. Pensa-se em Liszt, nos reflexos da Villa de Este. Mas estes *Jeux d'eau* são mais próprios de Versalhes, e recordam-nos a citação («Deus fluvial que ri com a água que desliza pelo seu corpo») tomada do cantor dos jardins e lagos, Henri de Régnier.

Com *Miroirs* («Espelhos»), de 1905, Ravel levou ainda mais longe as possibilidades expressivas do piano: ele próprio se converteu em «espelho» de um universo ao mesmo tempo onírico e real; transformou-se, inclusive, neste universo à força de uma penetrante intuição e de poesia intimista. Foi o que aconteceu em *Noctuelles,* de ritos evanescentes, de sonoridades alternadamente brumosas e cristalinas, que evocam um vôo incerto destas borboletas crepusculares; em *Oiseaux tristes* («Pássaros Tristes»), que deixam escapar um grito lamentoso no meio de uma pesada atmosfera harmônica; em *Une barque sur l'océan* («Um Barco no Oceano»), batida pelas ondas, numa luta trágica com os elementos e na qual o náufrago corre constantemente o perigo de perecer. Quanto à *Alborada del gracioso,* é maliciosa, sarcástica e também trágica. Este gracioso converte-se em irmão de *Petruska* e, tal como ele, desarticula-se e faz rir o espectador e o ouvinte. No entanto, o seu coração sangra em segredo, como testemunha o andamento central, verdadeiro relato dramático que sempre nos fez pensar naquela princesa do século XVIII que descobriu o «Milón de Crotona», de Pierre Puget, e exclamou: «Como este homem sofre!» Contraste

Fabbri

O piano parece alcançar maiores possibilidades expressivas em Miroirs, *de 1905 (à esquerda, capa de uma das edições), obra que revelou a singularíssima natureza da escrita pianística de Ravel, absolutamente inovadora.*

Embaixo: Naufrágio, *de Turner (1775-1881), que capta o espírito de* Uma Barca sobre o Oceano, *uma das cinco peças de* Miroirs.

Tate Gallery, Londres/Arquivo Salvat

surpreendente, de novo, *La vallée des cloches* («O Vale dos Sinos»), da qual se desprende uma ampla melodia, deixando os carrilhões dialogar na calma melancólica de um crepúsculo. Os *Miroirs* parecem, assim, o resumo de um microcosmos cambiante, ao mesmo tempo hostil e favorável ao homem que nele procura encontrar um lugar ambíguo.

Ma mère l'oye («A Minha Mãe Gansa»), de 1908, para piano a quatro mãos, revela o jardim mágico de Ravel. Os contos — de Perrault e de Madame d'Aulnoy — encontram sua magia, seu virtuosismo poético, seu mundo de fantasia e de delicado lirismo. A lenda nasce com a *Pavane de la Belle au Bois dormant* («Pavana da Bela Adormecida no Bosque»), de discretos arcaísmos de escrita; prossegue com o *Petit Poucet* («Polegarzinho»), com uma marcha figurada por uma lenta escala de terceiras; com *Laideronnette, impératrice des pagodes* («Laideronnette, Imperatriz dos Pagodes»), cuja escala «chinesa» e cujo estranho exotismo criam uma música cristalina, irreal; *Les entretiens de la belle et la bête* («As Conversas da Bela e o Monstro») apoia-se, com encanto e delicadeza, num ritmo de valsa, de inflexões suaves, antes que o *Jardin féerique* («Jardim Encantado») nos proporcione uma das chaves de Ravel: a sua comoção perante o sortilégio dos contos e uma infância da qual, irremediavelmente e mau grado seu, o homem se afasta cada dia mais.

Daí, talvez, o tom menos aprazível de *Gaspard de la nuit* («Gaspar da Noite»), verdadeiro tríptico de desenho cinzelado, «à maneira de Jacques Callot», como dizia Ravel. Mas só pela forma, porque o espírito, ainda que inspirado no poeta romântico francês Aloysius Bertrand, refere-se sobretudo ao romantismo exacerbado de E. T. A. Hoffmann. Estes três poemas — estas três «águas-fortes» musicais, que se encontram entre as maiores obras-primas da literatura moderna para piano — conjugam a audácia da escrita e o fantástico da emoção. *Ondine*, por momentos atraída por um mortal que rejeita, volta para o seu lago, entristecida, despeitada, vertendo lágrimas, mas também com uma explosão de riso que se desvanece em aguaceiros. Magia, aqui, do conto, do elemento líquido, recriado magistralmente, com as suas indecisões tonais — as de Ondina dividida entre dois mundos —, e que, no final, explode como um soberbo cristal. Quanto a *La Gibet* («A Forca»), vai buscar os seus efeitos sinistros a um dobrar de sinos, infatigavelmente repetido, que nimba toda a peça de um matiz fantasmático, sublinhado pela harmonia lúgubre e suntuosa. Por último, o gnomo *Scarbo,* que arranha com as unhas os cortinados do leito, «de face lívida como a cera da vela»: assombroso *scherzo* que, por trás das suas dissonâncias de segundas, estremece, se dilui e se evapora como um sopro, como um sussurro. Nunca Ravel ilustrou com tanto brilhantismo as virtualidades de um poema ou de uma ilusão; nem revestiu com tanta força uma idéia, uma emoção, um simples sonho. Se se entenderem estas três peças, compreende-se a admiração de Cortot ao afirmar que nelas se dá «um dos exemplos mais surpreendentes de habilidade instrumental de que jamais deu provas o engenho dos compositores».

Como se com *Miroirs* e, principalmente, com *Gaspard de la nuit,* Ravel tivesse alcançado um ponto insuperável, depois destas obras começou a procurar novos caminhos. Já não era o fantasma da imaginação que o chamava, mas a forma, aliada à sonoridade do ritmo e à inteligência. Como muitos artistas, orientou-se, pouco a pouco, para a própria essência das coisas e da arte dos sons. A sonatina, de

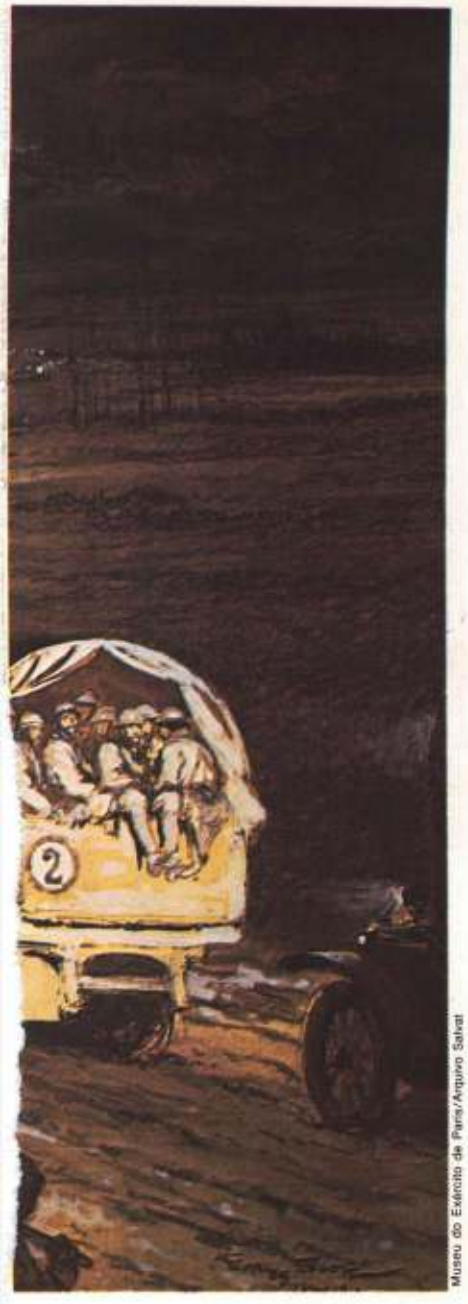
1905, já deixava pressentir a sua acabada perfeição, o seu equilíbrio clássico, em que a tradição dos três andamentos se conjuga com a audácia harmônica, prescindindo dos baixos, e em que as reminiscências temáticas de um andamento para o outro contribuem para dar à obra uma economia e uma unidade exemplares. Neste momento, é perceptível o caminho percorrido desde o delicioso *Menuet antique,* de 1895 — que parece saudar o de 1909 *(Minueto sobre o Nome de Haydn)* — até às *Valses nobles et sentimentales,* de 1911, que se entrelaçam com Schubert, embora assinalando uma mudança no estilo de Ravel. Aqui, «a arte encobre a arte», como disse Rameau. As duras harmonias desta obra — que tanto foram criticadas quando da sua estréia — encobrem, na realidade, um lirismo voluptuoso, uma espantosa sensualidade auditiva. Debussy não se enganou ao dizer acerca dele que era «o ouvido mais fino que jamais existira». Mas as *Valsas* são também outra coisa: um mundo de languidez, de sonho, de ironia e de rigor até ao seu epílogo, que os une numa comum nostalgia e sobre cujas asas nos arrasta em voluptuoso abandono.

Se o humor e o *pastiche* o seduzem com os encantadores *À la manière de...* («À maneira de...») (Chabrier e Boródine), escritos em 1913, a seriedade de propósitos depressa se sobrepõe com *Le tombeau de Couperin* escrito entre 1914 e 1917. Esta homenagem dedicada a seis amigos que morreram na frente exala, em primeiro lugar, gravidade, depois deferência pelo velho mestre francês e pela música do século XVIII, e, por último, exploração das afinidades que vinculam Ravel a uma certa «tradição». Daí as seis danças que compõem *Le tombeau* — como houve «seis» *Concertos Brandeburgueses,* seis (ou doze) concertos por número de *opus* em Händel, Vivaldi e outros. Daí, sobretudo, a linguagem utilizada, a escrita fluida em volta de um único motivo no *Prélude;* escrita a três vozes, severa, em *Fugue;* ataque decisivo e alegria rude no *Rigaudon,* em que paira — no episódio central — uma atmosfera campestre e de festa galante; linhas graciosas no *Menuet,* com o seu trio de dulçaína; vertiginosa técnica de *perpetuum mobile* na *Toccata* final. E, contudo, o milagre desta variada coleção é, afinal de contas, a sua unidade fundamental, bem como a sua autoridade, a sua ternura, e a sua fantasia.

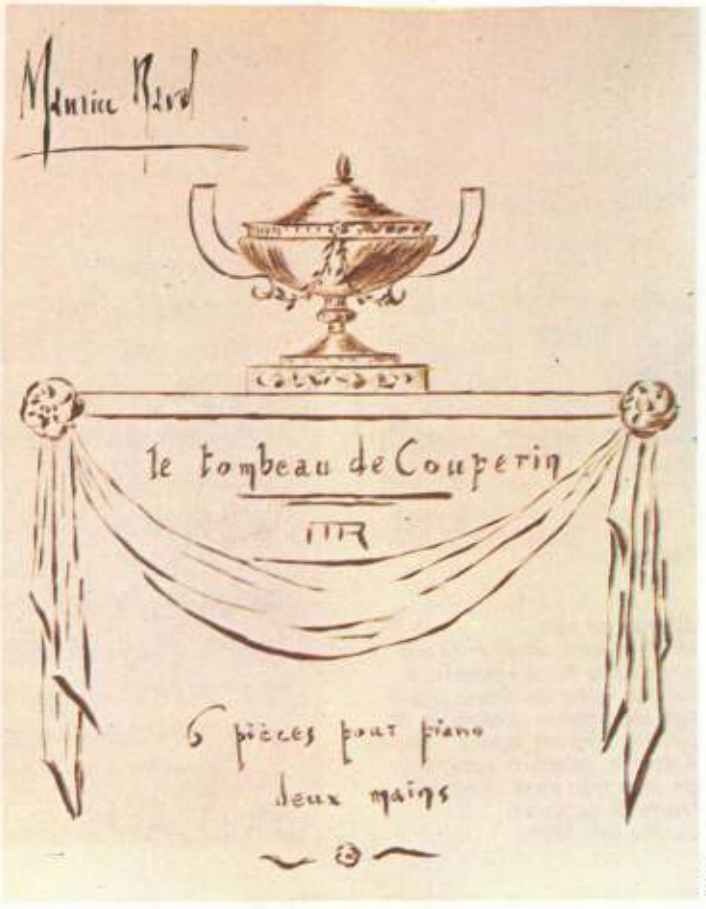
Com este *Le tombeau de Couperin* interrompem-se as composições para piano solo. A partir de agora, será sempre acompanhado de orquestra (concertos de 1931), de formações de câmara, de voz, e brilhará com as suas mil e uma facetas.

Música de câmara

A música de câmara tentou



Museu do Exército de Paris/Arquivo Salvat



Fabbri

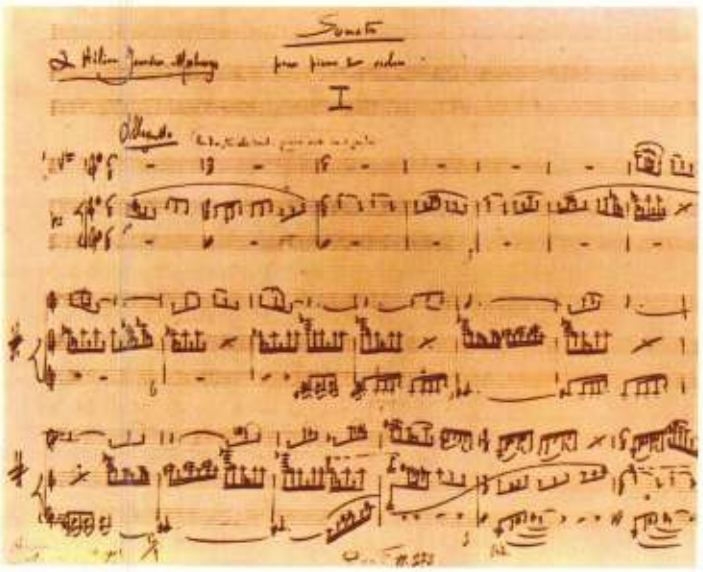
Maurice Ravel sentiu profundamente a dor do seu tempo. Por isso, costumava procurar refúgio na sua ácida ironia, um dos seus mecanismos de defesa. Paradoxalmente, naqueles duros dias de guerra, sentia-se «cheio de música». Pouco antes do final do conflito, terminou Le tombeau de Couperin, *a sua última obra para piano solo e a sua homenagem não só ao grande mestre do século XVIII, mas também a toda a música francesa da época e aos seus amigos desaparecidos durante a guerra, entre os quais se contavam o capitão Marliave, notável musicólogo e marido da pianista Marguerite Long, que, em janeiro de 1920, estreou a obra. Nesta página dupla:* A Via Sacra. Verdun 1916, *pintura de E. Scott (Museu do Exército, de Paris), e a capa da primeira edição de* Le tombeau de Couperin.

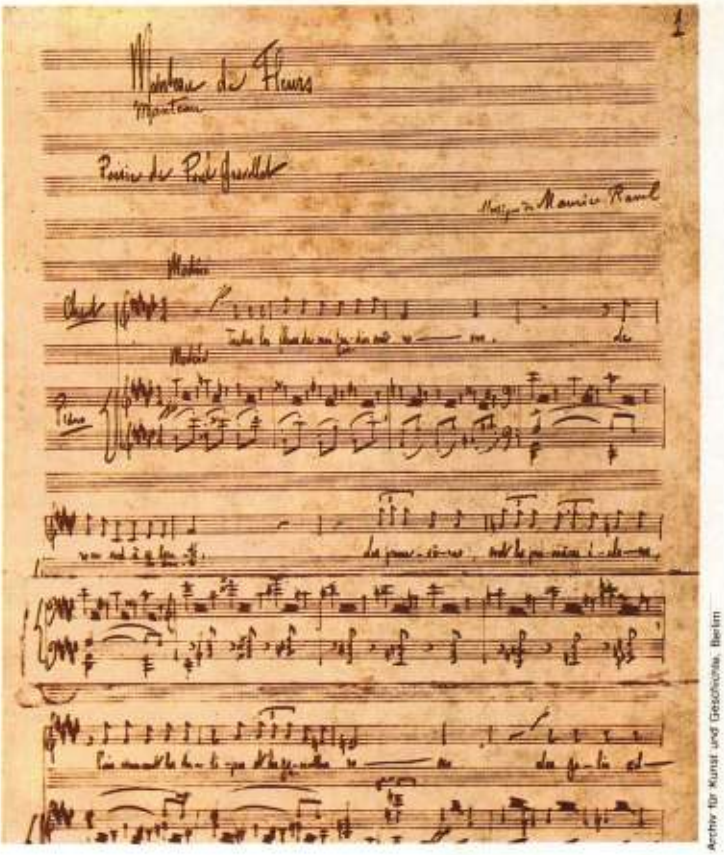
Ravel em dois aspectos: por um lado, quis acrescentar à sonata de forma tradicional sonoridades pessoais, ricas e novas; por outro, propôs-se harmonizar os timbres de instrumentos afins e complementares (quartetos, duo de violino e violoncelo), opor as cordas percutidas (piano) às cordas friccionadas (arcos). Problema clássico que se deparou a numerosos compositores. Para este gênio das sonoridades que foi Ravel, isto representava uma luta a travar e a ganhar.

Em abril de 1897, opôs o piano e o violino numa sonata inacabada e publicada em 1975. Supõe-se que Ravel a interpretou no Conservatório com Georges Enesco, então seu condiscípulo. Apesar de se tratar de uma obra de juventude e de ser, além disso, um simples fragmento, esta página manifesta-se já tipicamente raveliana, com a sua métrica requintada, a agilidade quase felina dos seus temas, a sua flexibilidade melódica e as suas súbitas explosões de cólera, nas quais se adivinha o êxito do quarteto de 1902-1903, que é já uma obra magistral. Desde o primeiro tema do *allegro* inicial, a fantasia conduz maravilhosamente a música. Voltar-se-á a encontrar este motivo, mais ou menos modificado, no terceiro e quarto andamentos, conferindo, assim, à obra uma unidade básica excepcional e uma «forma cíclica» herdada de Franck. Mas, nesta obra, predomina a liberdade. Assim, o segundo andamento sobrepõe ou combina os compassos 6/8 e 3/4, utiliza o método da variação sobre o segundo motivo; o *muito lento* seguinte explora com uma discrição infinita o tema do *allegro* inicial e, com algumas idéias acessórias, dá a impressão de um grande *lied* variado, quase aparentado com os amplos *adagios* beethovenianos. Quanto ao 5/8 com que acaba, vivo e agitado, expõe, acima de tudo, um motivo rítmico original, ao qual serve de contrapeso uma nova transformação do tema cíclico.

Dez anos depois do quarteto de Debussy, o de Ravel impõe-se desde o princípio, não tanto pela novidade da forma, que volta a empregar elementos tradicionalmente conhecidos, como pela sua própria perfeição: frescor de idéias, riqueza de sonoridades límpidas, transparentes, equilíbrio da arquitetura global, tudo nesta página denota uma espantosa mestria ao serviço da mais absoluta espontaneidade, da mais deslumbrante paleta.

Ravel repetiu o êxito do quarteto com a *Introdução e Allegro*, de 1906, e, posteriormente, com o trio em lá menor, de 1913. Mas, desta vez, harmonizando os timbres: quarteto de cordas, harpa, flauta e clarinete na primeira, de uma densidade e uma limpidez notáveis; piano, violino e violoncelo na segunda. Contudo, Ravel nunca ficou satisfeito com esta última obra. «Trocaria o *saber* que o trio testemunha pelo *poder* ingênuo que o quarteto revela», confessou, um dia, a Roland Manuel, seu amigo de sempre e um dos seus melhores biógrafos. Não será mostrar-se demasiado e até inutilmente severo? Porque não se pode penetrar na construção extremamente rigorosa do trio senão analisando-o. Pelo contrário, ao ouvi-lo, o que chama sobretudo a atenção é a sua liberdade paradoxal, a sua exuberante plástica sonora, a sua fluidez rítmica. Simplicidade paradoxal, efetivamente, quando se estuda a partitura onde se amontoam os obstáculos pelo simples prazer de os vencer. Assim, nos andamentos ímpares, Ravel organiza os timbres num acorde de uma enorme precisão e distinção: molda a forma sonata ou a passacalhe, com que se conjugam, de maneira extraordinária, as sonoridades complementares do piano e das cordas. Nos andamentos pares (*Pantoum*, dança de origem malaia, e *Finale*), em contrapartida, a forma liberta-se dos modelos clássicos, enquanto os timbres se acumulam, apoiando-se uns nos outros, ébrios de liberdade e de grandes espaços que percorrem avidamente, com um brilho e um frenesim que recorda o dramatismo secreto de Stravinsky. Obra colossal, genial, pela riqueza constantemente renovada dos seus elementos constituintes, que ocultam por trás do seu pudor extremo o seu êxito excepcional. Todo o milagre de Maurice Ravel está aí contido, confirmado e patente.



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Em cima: primeira página da partitura da sonata de piano e violino, dedicada a Hélène Jourdan-Morhange. Um acentuado ascetismo e um lirismo talvez de circunstância parecem misturar-se nela com elementos de jazz que, em 1927, constituíam uma novidade.

Apesar do seu atrativo indiscutível e da sua adaptação fiel ao poema, a música vocal de Ravel não é suficientemente conhecida do público nem de alguns críticos À direita: partitura autógrafa de uma das suas canções, Manteau de fleurs, *escrita em 1903.*

Depois da Primeira Guerra Mundial, o compositor voltou por três vezes à música de câmara com *Tzigane,* as duas sonatas e a *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* («Canção de Embalar sobre o Nome de Gabriel Fauré»). A sonata de violino e violoncelo, que data dos anos de 1920-1922, é austera, tensa, afastada de toda a sedução harmônica. É a imagem do Ravel dolorosamente afetado pelo conflito armado e pela morte de sua mãe. E, contudo, quanta beleza encerra esta partitura considerada árdua e quase desagradável por um público que não estava preparado para a entender! Porque, apesar da sua plástica sem complacências, emana dela uma beleza marmórea que só uma audição demorada e atenta permite captar.

A sonata de piano e violino de 1923-1927 oferece um aspecto múltiplo: tema pastoral no *allegretto* inicial, *blues* no segundo andamento, misturando os *pizzicati* com as intervenções destacadas do piano e por isso mesmo duplo compromisso, por introduzir o *jazz* na sonata tradicional. Daí, talvez, a rapidez do *perpetuum mobile* final, fugaz trajetória disposta sob o arco e em que parece reviver o sarcástico sorriso de Paganini. Entre estas duas obras, *Tzigane* (1924), cavalo de batalha dos grandes violinistas, na qual se acumulam as maiores dificuldades (trilos, mordentes, harmônicos, cordas duplas, *pizzicati* da mão esquerda...) e que, no entanto, chegam a ordenar-se numa czarda magistral. Como descrever esta fantasmagoria onde os sons, os ritmos e as cores se unem ao ilusionismo do puro virtuosismo até recriar a poesia, o dramatismo de um pensamento, a princípio virtuosístico mas, depois, conquistado pelo seu próprio jogo e pelo aspecto profundamente humano das coisas? É isto o que revela esta louca corrida em direção a algo ainda desconhecido mas de que é possível adivinhar um trágico desenlace. É isto o que assinalam, quatro anos antes, *La valse* e, quatro anos depois, o *Bolero.*

Obra vocal

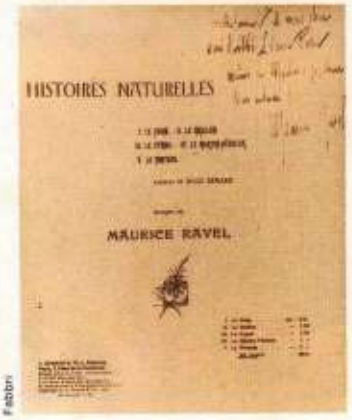
Ainda que pouco conhecida por um grande número de melômanos e intérpretes, a obra vocal de Ravel não deixa de ser extremamente atraente. Desde as suas primeiras melodias — da *Ballade de la reine morte d'aimer* («Balada da Rainha que Morreu de Amar», 1894) a *Manteau de fleurs* («Manto de Flores», 1903) —, o músico ofereceu um mostruário dos seus gostos literários: Marrot, Verlaine, Verhaeren, Mallarmé, aos quais há que acrescentar o seu amigo Tristan Klingson com *Xerazade* (1903). Até aqui, Ravel mostrou-se um perfeito ilustrador dos poemas, prolongando com as suas delicadas harmonias a métrica e a música do verso. Com as *Histoires naturelles* («Histórias Naturais», 1907) foi muito mais longe: o texto de Jules Renard, mordaz, seco, cheio de ironia glacial, passa para a sua pena e adquire uma dimensão complementar: a magia de uma encenação ilusória, aplicada aos animais e que a obra seguinte, *L'heure espagnole* («A Hora Espanhola») aplicará aos seres humanos: o pavão real impa na sua bela majestade ante as suas núpcias sem cessar renovadas; depois de percorrer os caminhos, o grilo volta ao lar, para o pôr em ordem; o cisne, autoritário e fátuo, quereria passar por um bebedor de nuvens, por um poeta etéreo, pelo que mete o seu bico no vaso e se alimenta como um ganso. Mas o mais lírico de todos estes animais é o pica-peixe.

Não se deve deixar de sublinhar a perfeição do estilo, o contínuo brotar de riquezas de ritmo e de escrita. Como não sublinhar, porém, em toda esta excepcional produção, o triunfo vocal, plástico, do *Vocalise en forme de habanera* («Vocalizo em forma de Habanera» 1907), de *Trois poèmes de Mallarmé* («Três Poemas de Mallarmé»), nos quais, acrescentando à voz o quarteto de cordas, duas flautas e dois clarinetes (1913), Ravel parece querer medir-se com Debussy (também em *Três Poemas de Mallarmé*), Schönberg *(Pierrot lunaire)* e Stravinsky *(Três Poemas da Lírica Japonesa)?* Como silenciar as *Deux mélodies hébraïques* («Duas Melodias Hebraicas»), intituladas «Kaddisch» e «L'énigme éternelle» («O Enigma Eterno»), a primeira das quais exalta uma espécie de fanatismo religioso que toca as raias da alucinação e a segunda mistura o humor e a amargura tão característica da ansiedade judia? Como omitir as excepcionais *Chansons madécasses,* com a sua declamação tão pessoal, estranha, e o acompanhamento de flauta, violoncelo e piano? Ou as *Cinq mélodies populaires grecques* («Cinco Melodias Populares Gregas», 1907), or-

questradas posteriormente — prova adicional quer da estima que o compositor tinha por elas, quer da qualidade que lhes reconhecia — e nas quais um microcosmo cheio de vida e de emoção dissimula a incoerência dos poemas? Como esquecer, enfim, as *Trois chansons de Don Quichotte à Dulcinée* («Três Canções de D. Quixote a Dulcinéia», 1932), escritas para um filme em que Chaliápine interpretava o papel principal e em que o tratamento paródico dos ditongos assume a ironia mais sublime? E também da emoção, porque, após este ramalhete de obras, Ravel caiu na esterilidade criadora.

A obra dramática

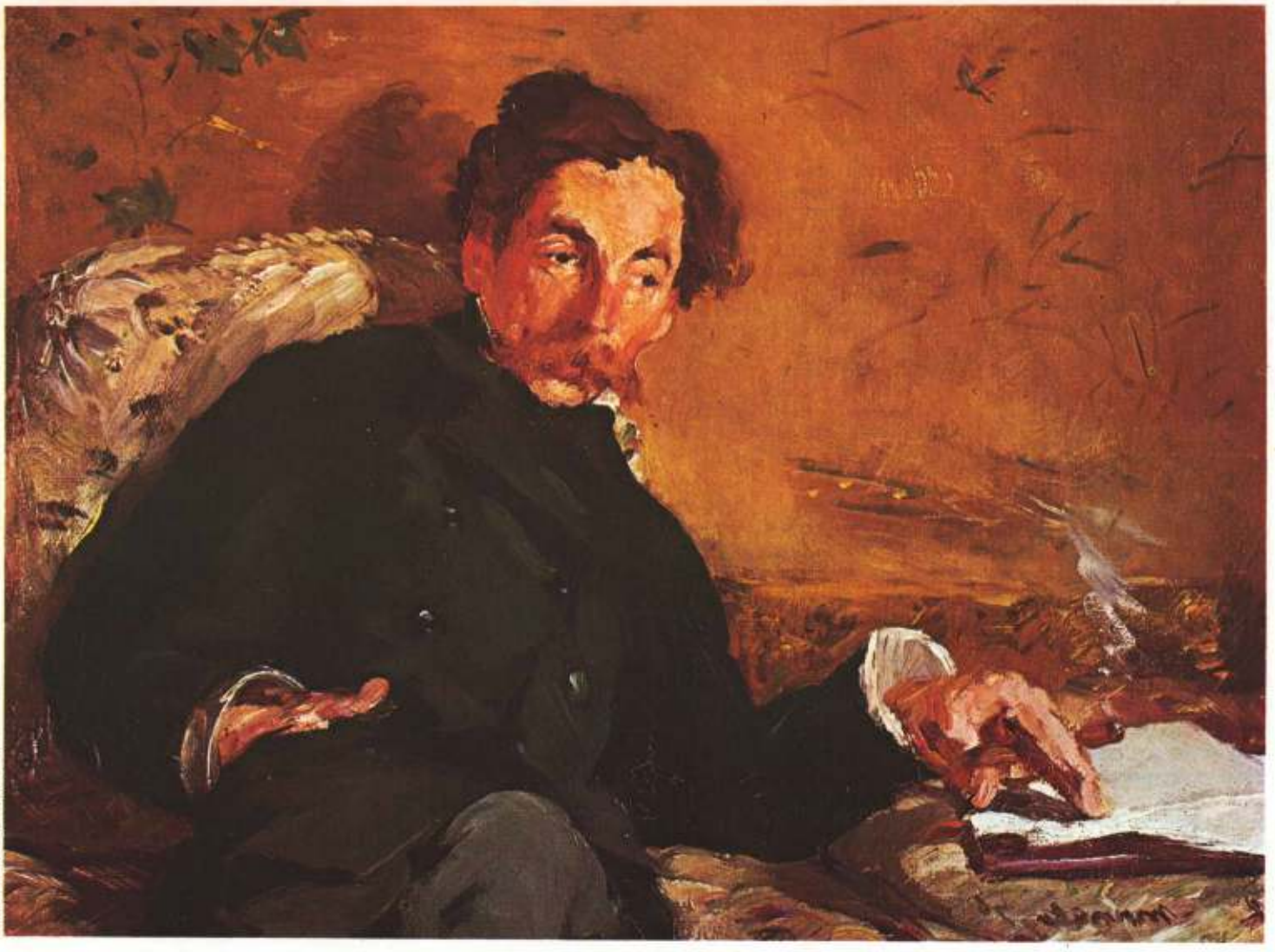
Só em duas ocasiões Ravel escreveu para o teatro. Mas deixou obras-primas diametralmente opostas. *L'heure espagnole* («A Hora Espanhola»), composta aos 35 anos, tem simultaneamente algo de farsa, de ópera-cômica, de *pastiche* e, sobretudo, de opereta, mas elevada à perfeição do gênero. Esta obra, que é «uma espécie de conversa musical», na qual «se afirma a intenção de retomar a tradição da ópera-bufa», como o próprio compositor declarou no seu *Esquisse Autobiographique*, ultrapassa largamente o modelo tradicional deste gênero de divertimento. Em primeiro lugar, pelo que se refere ao libreto, modelo de fria ironia que se sobrepõe às situações jocosas: um almocreve entra, um dia, em casa do relojoeiro Torquemada, em Toledo, para que lhe conserte o relógio. Mas este tem de sair para dar corda a todos os relógios municipais e Ramiro fica sozinho com a mulher daquele, Concepción, que está à espera do amante, o poeta Gonzalvo. Para ficar a sós com este, a mulher pede ao almocreve que leve para o seu quarto um grande relógio de caixa. Como ele o faz com grande facilidade e rapidez, Concepción esconde o poeta dentro doutro relógio e pede a Ramiro que o leve também para o seu quarto. Mas, então, apresenta-se outro pretendente, o obeso banqueiro Iñigo Gómez, que, aproveitando uma distração da mulher e por brincadeira, se esconde noutro relógio. Devido a toda esta azáfama, Concepción começou a sentir-se interessada pela musculatura e a solicitude do almocreve e cansada das belas palavras do poeta e do dinheiro do banqueiro. Assim, faz que Ramiro traga do seu quarto o relógio onde se encontra Gonzalvo e sobe com ele até ao quarto, desta feita sem relógio. Entretanto, os dois frustrados amantes conseguem sair dos relógios, mas demoram-se demasiado tempo na loja e chega Torquemada. Como fingem ser possíveis compradores, Torquemada aproveita para lhes vender os dois grandes reló-



Fabbri

Os textos mais prosaicos e nus de Jules Renard foram a base das Histoires naturelles, *de Ravel, estreadas em 1907, sem êxito. À esquerda: capa de uma das edições da obra.*

No caminho da contenção e da sobriedade, Ravel pareceu chegar ao próprio âmago da sua música nos Trois poèmes de Mallarmé, *de 1913. Embaixo:* Stéphane Mallarmé, *num retrato de E. Manet (1832-1883).*



Jeu de Paume, Paris/Arquivo Salvat

gios, sabendo de sobra a verdade.

Tema delicado de levar à cena, mas em que o compositor opera prodígios de tato e de frescor. «O coração irônico e terno que bate sob o colete de veludo de Maurice Ravel» — como dizia Tristan Klingsor — permitia-lhe ultrapassar a imediatez do projeto, o seu rude prosaísmo, para chegar a uma magia habitada por sentimentos humanos.

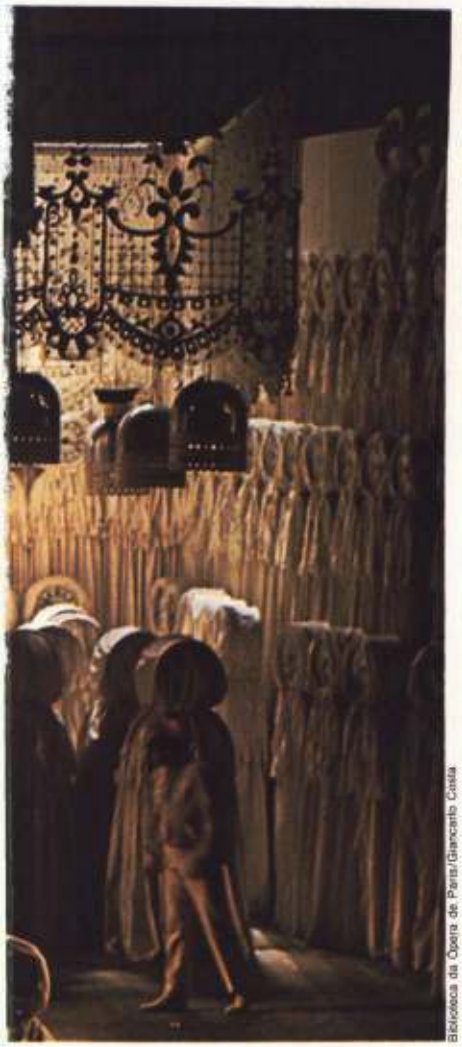
Magia do exílio, através de uma Espanha de sonho («a minha segunda pátria musical», diria o compositor). Magia, sobretudo, de brinquedos mecânicos, de relógios cheios de vida e desacertados, como os títeres humanos que as personagens são, à exceção de duas: Ramiro e Concepción, nas quais o desejo físico se deve precisamente a um encontro dos corações. Assim, a ligeireza, a indolência desta conversa musical, «com um pouco de Espanha à sua volta», só são frívolas na aparência. As sutilezas que adornam a partitura

Ravel compôs L'heure espagnole, *ópera-bufa e sua primeira contribuição para o teatro, em 1907, sobre texto de Franc-Nohain, mas teve de esperar até 1911 para que fosse estreada na Ópera Cômica, de Paris. Em cima: uma cena da obra no Scala de Milão, durante a temporada de 1975-1976, dirigida por Jorge Lavelli, com cenários e guarda-roupa de M. Bignens. À direita: figurino realizado para outra montagem da obra pelo desenhador Jean Denis Maldés.*

mascaram, com toda a certeza, um mistério, inclusive um drama, ao qual nem sempre se dá a atenção devida... Com efeito, os joguetes de *L'heure espagnole* fazem-nos pressentir, de forma apenas velada, o que há de trágico em *L'enfant et les sortilèges* («O Menino e os Sortilégios»).

Separam as duas obras quase vinte anos, fecundos em acontecimentos perturbadores: a Primeira Guerra Mundial, que fez desmoronar o mundo, e a morte da mãe de Ravel, que fez que o músico se desmoronasse. Sobre um texto poético de

Fabbri



Biblioteca da Ópera de Paris/Giancarlo Costa

Colette, de múltiplas ressonâncias, o compositor enxertou a sua própria personalidade e revelou o seu jardim secreto em toda a profundidade, exatidão e verdade fundamental. O argumento é o seguinte: a criança foi má, não fez os exercícios escolares, puxou o rabo do gato, rompeu a tapeçaria e partiu o bule. Perante isto, todo este pequeno mundo dos objetos e dos «seres inferiores» se revolta contra a tirania: alternadamente, o cadeirão rejeita-o, o fogo assusta-o, os pastorinhos abandonam-no, a aritmética atormenta-o (4 + 4 = = 18; 5 + 5 = 23). Até a bela princesa do livro de contos, ao qual arrancou uma página, censura o seu mau comportamento. Então, a criança volta a sentir a nostalgia do amor: desolada, a meia-voz, dirige-se à sua longínqua estrela mágica, à sua princesa que sozinho o «deixou como um raio de lua/o cabelo de ouro sobre as costas/ o cabelo de ouro e os restos de um sonho».

No jardim onde se refugiou a chorar, todos os animais — o rouxinol, a coruja, o morcego, a libelinha — o atormentam por sua vez. Mas também ajudam: porque nesta revolta do mundo animal, houve um esquilo que ficou ferido; então, recuperando a sua natural bondade, a criança «cura a ferida e faz estancar o sangue». No seu desespero, também ela chora e grita uma palavra, uma simples palavra: «Mamã!» Aí está o socorro. E os animais, impotentes para curar a ferida e fazer estancar o sangue, formam um coro para repetir este nome: «Mamã!», última nota e também último acorde da partitura, que desemboca, assim, no infinito do amor, da misericórdia. Esse amor, essa misericórdia que Ravel tinha no mais fundo dele mesmo.

Obra comovedora, que só pode ser compreendida em todo o seu generoso esplendor por aqueles cujo coração não foi endurecido pela vida. Obra de uma beleza sem par, de uma ternura e de um pudor exemplares, que contém páginas de excepcional qualidade: o dueto dos gatos, a aritmética, o canto dos pastorinhos, a avaria do relógio e, acima de tudo, a canção da criança à sua bela princesa, bem como o coro final dos animais. Se houvesse que procurar uma explicação para aquilo a que anteriormente chamamos «o mistério de Ravel», bastaria, sem dúvida, reler atentamente a partitura de *L'enfant et les sortilèges.* Todo ele se encontra lá, com o seu fino pudor, a sua insaciável sede de pureza e de beleza, a sua generosidade de coração. Com tudo o que ele soube conservar de «criança» e de «sortilégios», conjugando a inocência da primeira com o poder evocador e com os sonhos dos segundos, ilustrando, assim, «este verde paraíso dos amores infantis» de que falou outro poeta igualmente apaixonado pela pureza: Baudelaire.

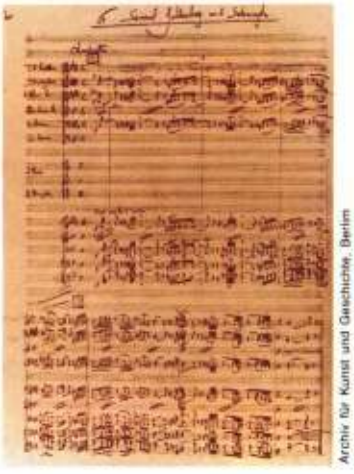
Em 1923, o diretor da Ópera de Monte Carlo obteve de Ravel a promessa de que até 31 de dezembro do ano seguinte estaria terminado L'enfant et les sortilèges, *que, com libreto de Colette, o músico começara a compor em 1920. Foram anos em que o seu crescente prestígio internacional obrigou Ravel a viajar constantemente, principal motivo por que se atrasara esta composição. A obra foi finalmente estreada em 1925, em Monte Carlo. A imagem que apresentamos embaixo corresponde a uma encenação do Teatro alla Scala, de Milão, realizada em 1975.*

Biblioteca da Ópera de Paris/Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

A partir da sua estréia na Ópera de Monte Carlo, L'enfant et les sortilèges *transformou-se em peça obrigatória de todos os teatros de ópera do mundo. Na França, foi estreada em 1 de fevereiro de 1926, na Ópera Cômica, e, de então para cá, percorreu os palcos mais importantes do país. Os figurinos desta página são de Paul Colin, desenhados para a sua montagem na Ópera de Paris, em 1939.*

Giancarlo Costa

Em 1922, Ravel aceitou a encomenda de Sergei Kussevitzki para orquestrar Os Quadros de Uma Exposição, *de Mussorgski. O trabalho do músico francês foi uma transposição exata do espírito da obra, com uma total fidelidade à partitura original. À direita:* O Colecionador de Gravuras, *óleo do francês Honoré Daumier (1808-1879).*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

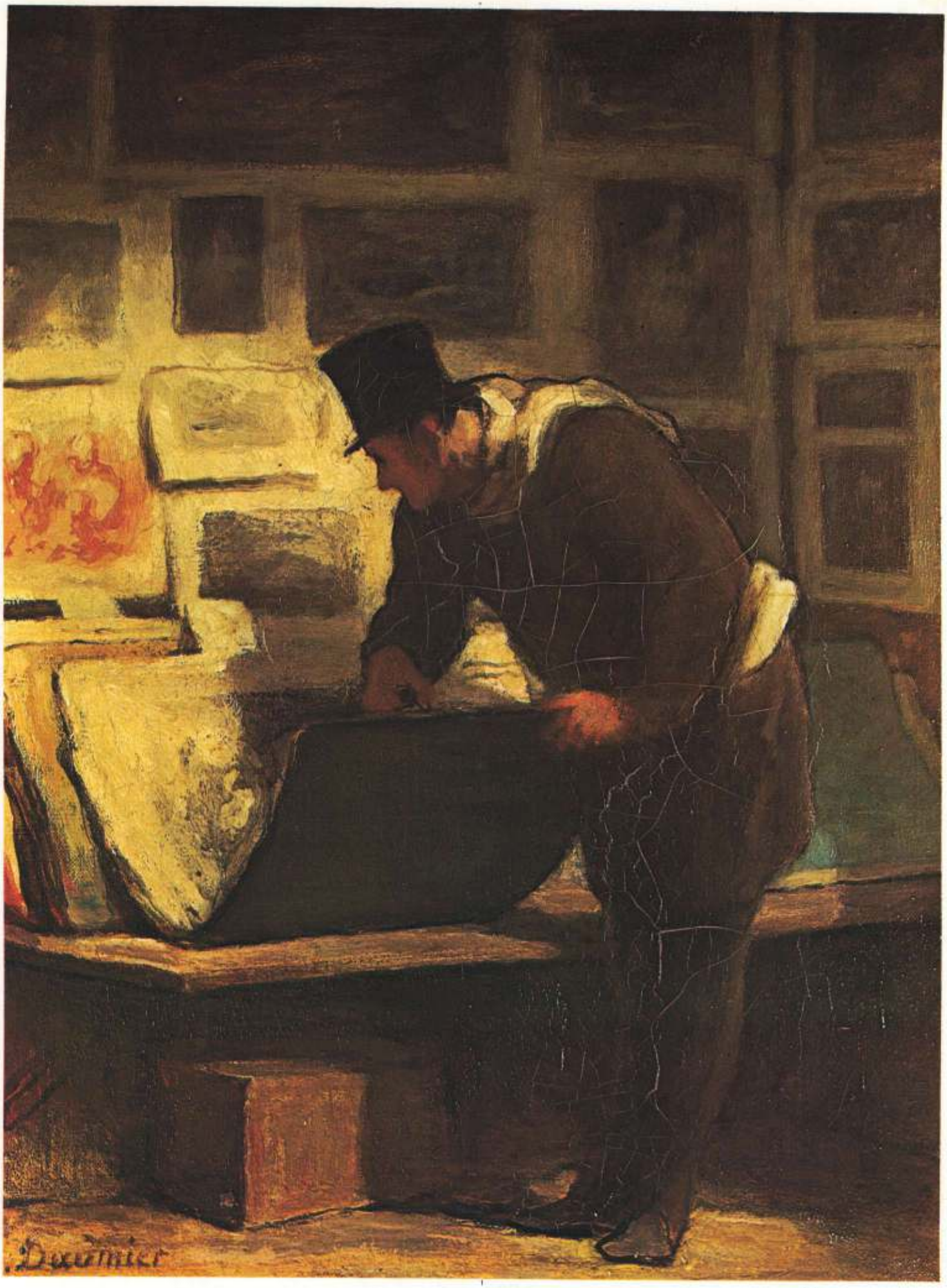
Obra orquestral

As obras para orquestra constituem, sem dúvida, um dos aspectos mais novos e também mais fascinantes da criação de Ravel. Porque talvez seja nelas, no âmbito destes grandes afrescos sonoros, que o compositor leva aos limites extremos os seus dons prodigiosos de mestre do ritmo e de poeta.

Produção exemplar que se impõe à admiração de todos com a evidência das coisas perfeitas. Produção, contudo, muito restrita: ao todo sete partituras, às quais haveria que acrescentar uma oitava, a famosa *Schéhérazade* («Xerazade»), de 1898, que tantos assobios valeu ao seu autor e que Ravel sempre se negou a publicar. Ficam, pois, sete, número sagrado e da perfeição entre os antigos.

Mas, ao lado destas, deve mencionar-se outra categoria igualmente importante de páginas orquestrais: as famosas «transcrições» que levou a cabo, quer a partir de obras próprias, inicialmente destinadas ao piano, quer a partir de partituras assinadas por outros compositores, aos quais Ravel emprestou a sua brilhante pena. Foi o caso de *Prélude au fils des étoiles,* de Satie, da *Sarabande,* de Debussy, do *Carnaval,* de Schumann, e, sobretudo, dos célebres *Quadros de Uma Exposição,* de Mussorgski, em que a conjugação dos dois gênios — o russo e o francês — constitui uma verdadeira maravilha.

Com as suas transcrições, Ravel resolveu um problema difícil: o da «recriação» de uma mesma obra sob uma roupagem diferente. Nesta metamorfose de uma partitura, Ravel deu-nos uma solução tão pessoal como genial: através das suas orquestrações, chegou a deixar a impressão de que



Giraudon

compunha e assinava uma obra nova. Não se conformou, como tantos outros músicos, em passar da monocromia para a policromia, em substituir de alguma maneira por um diapositivo uma fotografia a preto e branco. Ravel reconsiderou o problema globalmente, voltou a pensá-lo de base, em termos de orquestra, a partir do material fundamental inicial. Não há, pois, plágio de uma partitura anterior, mas uma segunda gênese de uma obra irmã. É isto que torna a *Pavana* ou a *Alborada del gracioso* tão cativantes, porque nas suas duas versões — piano ou orquestra — estas páginas parecem duas obras gêmeas, de caráter diferente e, no entanto, complementar. É também por esta razão que convém integrar estas «transcrições» na lista das obras concebidas originalmente para orquestra.

Obras anteriores à Primeira Guerra Mundial

Nesta panorâmica da obra de Ravel há que fazer, em primeiro lugar, uma observação: até à Primeira Guerra Mundial, o músico só compôs três partituras para orquestra, contra seis transcrições, como se um sentimento de insegurança o impedisse de se entregar diretamente às grandes formações. A prová-lo, temos o projeto de valsa intitulado *Wien*, que o tentava desde 1905 e que adiou várias vezes até que, em 1920, esse projeto desabrochou e se converteu em *La valse*. A partir de então, e durante os treze anos de criação que ainda lhe restavam, Ravel dedicou-se, de preferência, à orquestra: cinco partituras originais veriam, assim, a luz, contra apenas duas transcrições. Sem dúvida, daí para a frente, Ravel sentiu-se na plena posse dos seus meios

e utilizou-os com um esplendor de fogos artificiais, o que, por outro lado, contradiz a sua severidade anterior; que orquestra pode ser mais bela do que a de *Dáfnis?* Com efeito, a orquestra de Ravel mostra, desde o princípio, uma personalidade e uma especificidade prodigiosas. Nascida de Berlioz e dos russos — em particular de Rimski-Korsakof —, soa com uma eficácia excepcional, prova do seu ouvido agudo, perante o qual Debussy se maravilhava. Porque, numa alquimia sonora e brilhante, o autor de *Bolero* conseguiu ser sempre eminentemente pessoal, dando provas de eficácia, de seriedade clássica e de pesquisa experimental. Pirotecnia nova e original, era assim a escrita orquestral de Ravel. O seu anseio de perfeição e o seu gosto pelas dificuldades vencidas levaram-no a realizar combinações sonoras jamais ouvidas, sem nunca cair na extravagância e no efeito. Assim, em *L'heure espagnole,* ouvem-se numerosos ruídos extremamente pitorescos: no prelúdio, a loja do relojoeiro reboa de tiquetaques desarticulados, sobrepostos, de tinidos de campainhas diferentes, que nos submergem num tempo irreal — o da farsa precisamente — e numa atmosfera em si mesma irreal, criada por instrumentos heterogêneos que não fazem parte da orquestra habitual, tais como os metrônomos, matracas e sarrusofones, que avivam ainda mais os *pizzicati glissati* ou os *glissandi* de harmônicos, o que causou sensação na época.

Mas este gosto pelo anedótico nunca o privou do domínio global e sintético da obra, da noção clássica da forma. Em Ravel, o pormenor, por mais excitante que seja, nunca surge em detrimento da obra considerada no seu todo. É exatamente o mesmo ideal dos grandes pintores e escultores do Renascimento, dos velhos mestres de retábulos medievais: vista de longe, a obra fascina pelas suas dimensões, pela sua beleza pletórica de harmonia; vista de perto, a riqueza e êxito do pormenor são ainda mais imponentes. Esta comparação aplica-se a Ravel. Neste ponto, todos os regentes de orquestra e todos os instrumentistas são da mesma opinião: numa primeira leitura, uma partitura tão difícil como *Dáfnis* ou *La valse* «adapta-se» bem aos dedos — a tal ponto é legível e perfeitamente lavrada — e «soa» admiravelmente, bastando apenas, como recomendava Ravel, seguir as suas indicações.

Com a maior flexibilidade, este gênio multiforme passa de uma extrema economia de meios a serviço de uma poesia intensa (*Le petit poucet, Jardin féerique*) para verdadeiras realizações «artesanais» (o minigamelão de *Laideronnette*) ou para grandes efeitos de massa *(La valse, Bolero),* em que a sua ciência quase matemática da dinâmica dos timbres lhe permite realizar crescendos gigantescos, que atuam diretamente sobre o ouvinte com uma intensidade cada vez maior, mesmo fisiológica em alguns passos. Ora bem — e é isto que constitui tanto a sua força como originalidade —, este domínio da orquestra não está forçosamente ligado à massa ou ao volume sonoros: a conclusão de *Jardin féerique* só utiliza para o seu crescendo final uma formação reduzida, sem trombetas nem tambores. É célebre a extraordinária progressão — sonora e dinâmica — de *Bolero,* que continua a ser a mais convincente «lição de orquestração» que um músico alguma vez compôs.

Por tudo isto, a orquestra de Ravel impõe-se ainda hoje de um modo absoluto e pode dizer-se, sem exagero nem adulação, que, com a morte de Ravel, se fechou uma página da história instrumental. Um jovem compositor (Alain Louvrier) afirmou recentemente que, sentindo-se incapazes de superá-lo, muitos dos seus sucessores tinham trabalhado decididamente quer na explosão da orquestra sinfônica, quer na sua atomização. De fato, a «lição» Ravel não foi nunca «superada» nem «renovada». Esta «lição», que o músico conhecia por instinto, resplandece, desde as suas primeiras composições. Há nela um fenômeno curioso, que merece ser realçado e que o opõe ao seu contemporâneo Debussy, por exemplo. No autor da *La mer,* nota-se uma evolução da linguagem, que se processa paralelamente à eclosão de formas também novas; observa-se uma linguagem harmônica cada vez mais difícil de analisar, que chega a cair na atonalidade; com ele, os ritmos fazem proliferar as estruturas, chegando a negar e, inclusive, a sufocar a barra do compasso, enquanto o timbre da orquestra nasce da mesma cor. Nada disto se passa com Ravel, cujo estilo é o mesmo desde o começo até à maturidade, que revela um

Arquivo Salvat

Depois de La valse, *Ravel pareceu vencer um obstáculo que não lhe permitia dedicar-se a partituras originais que envolvessem grandes conjuntos orquestrais. Desfeito o encanto, o músico conseguiu uma orquestra onde brilhariam a sua paixão pela perfeição e o seu gosto pela superação das dificuldades. À esquerda:* Músicos de Orquestra, *de Edgar Degas (1834-1917).*

Salmer

Os vínculos entre Ravel e a Espanha foram sempre íntimos. Data de 1907 a sua primeira grande obra-prima escrita para a orquestra, a Rapsódia Espanhola, *em que recriou a sua Espanha. Em cima:* Sevilha, a Cruz do Campo, *obra do pintor espanhol J. Dominguez Bécquer.*

gosto acentuado e constante pelas arquiteturas elaboradas, que se afina ao máximo num universo tonal-modal e cinzela cada pormenor. O ritmo impõe-se nele de maneira preeminente, com uma riqueza, uma variedade e uma pulsação sempre renovadas. Poderia dizer-se que a cor vem por acréscimo, nascendo do próprio traçado do plano temático: *A Valsa,* em versão para dois pianos, continua a ser *La valse,* enquanto *La mer,* de Debussy, não se concebe senão com orquestra.

Era inato em Ravel este domínio quase artesanal da massa sonora. Em 1895, escreveu, para o piano, a *Habanera* e o *Menuet antique:* a primeira passou, em 1907, a fazer parte da *Rapsodie espagnole* e o segundo foi orquestrado em 1929. A trinta e cinco anos de distância, Ravel continuava a ser o mesmo, nova prova de permanência da sua linguagem e do seu gênio. Em 1898, enfrentou diretamente a orquestra com uma *Xerazade* que, depois, renegou. Mas que há de mais raveliano do que este belo canto do oboé, esta aparente negligência, estes crescendos já anunciadores de *Dáfnis?* Que pode ser mais característico de Ravel do que estas delicadas pontuações, estes diálogos entre estantes para dar cor à trama? Embora ele fizesse, depois, coisas melhores, está aqui encerrado, nestes poucos minutos de música, muito mais do que uma promessa.

A esta obra, seguiu-se a *Pavane pour une infante défunte,* de 1889, orquestrada em 1910; os *Miroirs* de 1905, revestidos de uma roupagem fascinante em 1906 (Une barque sur l'océan, onde aflora uma percussão surpreendente) e 1919 (Alborada del gracioso), parecem convergir para a primeira grande obra-prima orquestral de Ravel: a *Rapsodie espagnole* («Rapsódia Espanhola»), de 1907. Aqui, a parte do sonho recobre um adorno inefável de realidade: sonho em que as quatro notas repetidas no começo (fá, mi, ré, dó sustenido) parecem vir alterar a afirmação progressiva do ritmo. Nesta pirotecnia, em que a fantasia rivaliza com a mestria, percebe-se o amor que Ravel dedicava à Espanha — a sua segunda pátria — e a admiração que sentia pelo seu amigo Manuel de Falla; o parentesco entre a *Rapsódia* e *Noites nos Jardins de Espanha,* assim como com *Ibéria,* de Debussy, é inegável.

Quatro anos depois, em 1911, Ravel voltou à forma orquestral com a suíte de piano *Ma mère l'oye,* trans-

Fabbri

Em Ma mère l'oye, *obra dedicada a Minnie e Jean, filhos do seu amigo Godebski, Maurice penetrou no mundo maravilhoso dos sonhos infantis, uma constante aspiração da sua vida. À esquerda: projeto do cenário para a montagem da obra na Ópera de Paris, de Léon Leyritz.*

crita para um «bailado em cinco quadros e uma apoteose» e estreada no Théâtre des Arts, em 1912. O músico mergulhou na magia do mundo infantil até ao extremo de recriar as vozes das crianças com a orquestra nos seus registros agudos. O *Prelúdio* e a *«Danse du Rouet»* servem de pórtico sonoro aos contos, enquanto as melodias curtas das madeiras sobressaem sobre uma profunda calma. A Bela dialoga num ritmo de valsa melodiosa que o contrafagote do Monstro trespassa. Polegarzinho vagueia em linhas modais sobre um fundo de ruídos florestais e cantos de pássaros. Laideronnette, como princesa chinesa que é, usa a escala pentatônica, enquanto o «jardim encantado» dá lugar ao lirismo, às ternuras do coração: tudo — orquestra e músico — está pronto a abraçar os sortilégios de *L'enfant*.

Mas antes desta grande fase da vida de Ravel, e mais ainda do que as delicadas *Valses nobles et sentimentales*, de 1911-1912, ou do que o admirável *Le tombeau de Couperin*, de 1917, orquestrado dois anos mais tarde, a sua obra-prima mais conseguida antes do final da Primeira Guerra Mundial continua a ser *Daphnis et Chloé* começada em 1909 e concluída em 1912. Obra de encomenda, sugerida por Diaghilef para os seus famosos Bailados Russos. Mas também obra exemplar, verdadeiramente extraordinária pela sua beleza, pela sua dinâmica, pela sua consecução (ritmo, escrita e orquestração). Este bailado, estreado em 8 de junho de 1912, no Théâtre du Châtelet, por Pierre Monteux, com coreografia de Fokine, cenários de Bakst e com Nijinski e Karsavina nos principais papéis, figura como uma das produções mais ímpares do século xx e, sem dúvida, de toda a história da música. Porque Ravel se torna, nesta obra, no cantor de todas as forças órficas da Terra. O seu noturno exala os admiráveis perfumes da noite e move-se no meio do próprio silêncio. A dança guerreira relaciona-se com a dança final; o interlúdio, com a pantomima. *Daphnis* pressagia o futuro, abre a era dos bailados escritos no melhor estilo sinfônico — *La Péri, Petruska* — até que, em 1813, *O Rito da Primavera* liberte todas as potências da orquestra e do ritmo.

Últimas obras orquestrais

Sete anos mais tarde, em 1920, Ravel assinou outra obra-prima revolucionária: *La valse* («A Valsa»). Embora composta também por encomenda de Diaghilef, o russo recusou-se, por razões extramusicais, a levá-la à cena e foi estreada nos Concertos Lamoureux, em 12 de dezembro de 1920. Ida Rubinstein realizou a sua primeira versão coreográfica em 20 de novembro de 1928, na Ópera de Paris.

Será o seu argumento a única fonte de popularidade desta obra? Na verdade, o argumento só serve para orientar a fantasia do ouvinte. O êxito de *A Valsa* vem de muito mais longe. Antes do mais, da mestria com que Ravel unificou os diferentes aspectos de uma mesma dança. Depois, o próprio plano: dois grandes crescendos, o primeiro surgindo de um véu de bruma, em que os ritmos se procuram indistintos e fragmentados, organizando-se paulatinamente; o segundo, mais recolhido, em que os elementos precedentes se destroem uns contra os outros, até à distorção final. Sai-se aturdido desta luta entre Johann Strauss que não se resigna a morrer e esta corrida

Daphnis et Chloé, *com libreto que o coreógrafo de Diaghilef, Mikhail Fokine, extraíra de um antigo romance grego, revelou uma nova e fascinante faceta de Ravel. Embaixo: o cenário do 1.º ato, usado na estréia, em junho de 1912, e realizado por Leon Bakst.*

Giraudon

em direção ao abismo que toma a forma de uma dança macabra, porque Ravel, à maneira clássica, tende a dizer o máximo, dizendo o mínimo. Além disso, a sua obra tende para o arquétipo: não se intitula *uma* valsa; não vai unida a nenhum adjetivo («triste», como em Sibelius) nem a um substantivo («das flores», como em Tchaikovski), mira antes o universal. Daí também essa cor finalmente dramática de *La valse,* que Ravel já sublinhara no seu *Esquisse autobiographique* ao falar de «voragem fantástica e fatal». Eis o que torna esta obra singular e lhe confere uma

Colette Masson

Na verdade, a encomenda de Daphnis et Chloé *foi apenas um pretexto que tornou possível uma das mais intensas expressões líricas de Ravel, de tal modo que o que se ouve ultrapassa, freqüentemente, o que se vê. À direita: uma cena desse bailado.*

dimensão extra-humana: *A Valsa* é, com efeito, a pintura de um mundo que acaba de se desmoronar. Se neste torvelinho supremamente organizado o músico continua a ser o senhor das suas vertigens; se domina o seu mais perturbador cataclismo, é porque está consciente, como Ésquilo *(Os Persas)*, Valéry e tantos outros, de que as civilizações são mortais.

Depois de *A Valsa,* Ravel deixou passar oito anos, ilustrados com a orquestração de *Tzigane* (1929) e a breve *Fanfare* para o bailado *L'éventail de Jeanne* («O Leque de Jeanne»), destina-

La valse *começa com o ritmo fresco e doce da valsa vienense e vai penetrando paulatinamente numa atmosfera de tragédia. Rejeitada por Diaghilef, foi representada por outras grandes companhias em todo o mundo. Embaixo: cena de uma versão moderna.*

Colette Masson

Giancarlo Costa

BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA
19597

da a iniciar esta obra coletiva. Foi só em 1928 que, para satisfazer uma encomenda de Ida Rubinstein, Ravel tentou a «aposta» da recepção à sociedade de um mesmo tema, sempre semelhante na sua essência e, no entanto, sempre diferente também na sua expressão. Resumido a som essencial, o *Bolero* não é, na realidade, mais do que uma trama orquestral sem música, um longo e progressivo crescendo. Mas que ousadia, tanto na concepção como na realização! Um simples motivo dividido em duas partes — A e B — com *ritornello,* R; a isto se reduz o dado de base, que se apóia num ritmo onipresente e incansavelmente repetido, sem alteração (e, sobretudo, sem aceleração: aspecto em que falham muitos diretores de orquestra). O conjunto constitui uma brilhante «demonstração orquestral», como se pode aferir por meio desta rápida análise: *Primeiro período:* R nas cordas graves e na caixa; A na flauta; R, A no clarinete — mais R na harpa — e B no fagote. *Segundo período:* R nos fagotes e violinos em *pizzicato;* A no oboé-de-amor; R na trompa e no violino; A na flauta e na trom-

Bolero *foi não só uma das ma ousadas obras de Ravel, mas também, sem dúvida, a mais popular. Em cima: figurino desenhado por Leyritz, para uma montagem do* Bolero *na Ópera de Paris.*

beta com surdina; R na trombeta e no violino; B no saxofone tenor; R no saxofone tenor com o oboé; B no saxofone sopranino em fá. *Terceiro período:* R na flauta e na trompa; A nos mesmos instrumentos mais celesta; R na flauta e na trompa; A em três oboés e dois clarinetes; R na trombeta, na trompa e na caixa; B no trombone; R também no trombone; B nas três flautas e nos três oboés, em dois clarinetes e no saxofone tenor. *Quarto período:* R, A nos violinos, flautas, oboés e clarinete; R, A em madeiras e cordas *divisi;* R, B em madeiras e cordas *divisi* com as trombetas em uníssono; R, B variação do efeito precedente mas em acordes. *Quinto período:* R nas madeiras agudas, trompas e cordas; A nas madeiras, saxofones, trompas e trombetas; R, B o mesmo efeito, mais trombone. Aqui produz-se a famosa modulação = R mais interrogação dissonante e derrocada final de toda a estrutura sobre um breve acorde.

«É louco! É louco!», gritou uma mulher na estréia do *Bolero,* em 22 de novembro de 1928. Ao ouvi-la, Ravel disse com um sorriso malicioso: «Essa, pelo menos, compreendeu.» De fato, era necessário estar louco para «ousar» escrever uma obra semelhante, para dirigir aquele «ensaio musical» com tanta audácia, rigor e fé na obra.

Apenas três anos separam o *Bolero* dos dois concertos de piano. Neles, Ravel abordou, de novo, com a máxima segurança e êxito, um universo no qual nunca antes se envolvera. Mas também aqui nos encontramos perante um paradoxo. Porque as duas obras, compostas ao mesmo tempo, diferem radicalmente. O concerto em sol adota a forma mais clássica e também mais estrita: a de Mozart e de Saint-Saëns; parece jogar com a insensibilidade e a indiferença: o seu primeiro andamento começa com uma cadência — como no concerto n.º 2, de Saint-Saëns — e articula-se não em volta de um crescendo central, mas de um pianíssimo. O *adagio assai* principia com uma longa melopéia interpretada só pelo piano e que termina com um longo trilo, terror dos pianistas. Quanto ao andamento final, transpira a alegria de viver de uma festa campestre no País Basco, pois bebe a essência do seu discurso naquilo que havia de ser um poema simbólico que celebrasse as «sete províncias numa»: *Zaspiak Bat.* Muito diferente parece o *Concert pour la main gauche* («Concerto para a Mão Esquerda»), composto para o pianista Paul Wittgenstein, que perdera o braço direito na guerra e para quem Prokofief escreveu, na mesma época, o seu concerto n.º 4, op. 53. Aqui, já Ravel não continuou o formalismo de Saint-Saëns, mas sim a atmosfera sóbria de *La valse* ou o desmoronamento do *Bolero:* ressonâncias dramáticas, com o seu martelar obcecante e as suas incursões no *jazz*, guinchadas e de uma falsa alegria; com a sua melancolia reprimida e repressiva, com as suas sonoridades fugazes, os seus impulsos contraditórios, os seus ritmos profundos, provocadores e delirantes; com as suas insidiosas progressões rítmicas, que irão desfazer-se *in extremis,* como em *La valse* e no *Bolero,* num remoinho trágico, «fantástico e fatal».

Na realidade, estas últimas obras soam como uma espécie de testamento estético e íntimo. Estético, porque nelas Ravel resume as suas últimas aquisições, os seus mais altos aperfeiçoamentos de artista; íntimo, porque inclui nelas a sua derradeira visão de um mundo que já naufragou à sua volta com a guerra e que também se derruba dentro de si próprio. ■

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Sérénade grotesque (c. 1893) • *Menuet antique* (1895) • *Sites auriculaires,* 2 pianos: *Habanera, Entre cloches* (1895-1897) • *Pavane pour une infante défunte* (1899) • *Jeux d'eau* (1901) • *Sonatina* (1903-1905) • *Miroirs: «Noctuelles», «Oiseaux tristes», «Une barque sur l'océan», «Alborada del gracioso», «La vallée des cloches»* (1904-1905) • *Gaspard de la nuit: «Ondine», «Le gibet», «Scarbo»* (1908) • *Menuet sur le nom de Haydn* (1909) • *Ma mère l'oye,* piano a 4 mãos: *«Pavane de la Belle au Bois dormant», «Petit Poucet», «Laideronnette, impératrice des pagodes», «Les entretiens de la belle et la bête», «Le jardin féerique»* (1908-1910) • *Valses nobles et sentimentales* (1911) • *À la manière de... Borodine, Chabrier* (1913) • Prelúdio (1913) • *Le tombeau de Couperin:* «Prelúdio», «Fuga», *«Forlane», «Rigaudon», «Minuet», «Toccata»* (1914-1917) • *Frontispice,* 2 pianos a 5 mãos (1918) • *La valse* (segundo a versão orquestral), 2 pianos (1921) • *Bolero* (segundo a versão orquestral), 2 pianos (1930).

OBRA DE CÂMARA

Sonata de violino e violoncelo (1897) • Quarteto de cordas, em fá maior (1902-1903) • Introdução e *allegro,* cravo, flauta, clarinete e quarteto de cordas (1905) • Trio de violino, violoncelo e piano (1914) • *Le tombeau de Claude Debussy,* violino e violoncelo (1920) • Sonata de violino e violoncelo (1920-1922) • *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré,* violino e piano (1922) • *Tzigane,* rapsódia de concerto, violino e piano (1923-1927).

OBRA VOCAL E CORAL

Para voz e orquestra

Myrrha, 3 solistas e orquestra, cantata (F. Beissier, 1901) • *Alcyone,* 3 solistas e orquestra, cantata (E. E. Adénis, 1902) • *Alyssa,* 3 solistas e orquestra, cantata (M. Coiffier, 1903) • *Manteau de fleurs,* segundo a canção com piano • *Schéhérazade,* meio-soprano e orquestra (T. Klingsor, 1903) • *Noël des jouets* (segundo a canção com piano, 1905 e 1913) • *«Chanson de la mariée», «Tout gai»* (n.os 1 e 5 das *5 Mélodies populaires grecques,* com piano) • *2 Mélodies hébraïques* (1919) • *«Chanson hébraïque»,* n.º 4 de *Chansons populaires,* com piano (1923-1924) • *Don Quichotte à Dulcinée: «Chanson Romanesque», «Chanson épique», «Chanson à boire»* (1932-1933) • *Ronsard à son âme* (1935).

Para voz e conjunto instrumental

3 Poèmes de Stéphane Mallarmé: «Soupir», «Placet futile», «Surgi de la croup et du bond» (1913) • *Chanson madécasses: «Nahandove», «Aoua», «Il est doux»,* etc. (1925-1926).

Obras corais

3 Chansons: «Nicolette», «Trois beaux oiseaux du paradis», «Ronde», coro misto SCTB (Ravel, 1915).

Canções com piano

Ballade de la reine morte d'aimer (R. de Marès, c. 1893) • *Un grand sommeil noir* (Verlaine, 1855) • *Sainte* (S. Mallarmé, 1896) • *Chanson du rouet* (Leconte de Lisle, 1898) • *Si morne!* (Verhaeren, 1898) • *2 Épigrammes de Clément Marot* (1896-1899) • *Manteau de fleurs* (P. Gravollet, 1903) • *Schéhérazade* (segundo as canções com orquestra, 1903) • *Noël des jouets* (Ravel, 1905) • *5 Mélodies populaires grecques* (trad. Calvocoressi, 1904-1906): *«Chanson de la mariée», «Là-bas, vers l'église», «Quel galant m'est comparable», «Chanson des cueilleuses de lentisques», «Tout gai!»* • *Histoires naturelles* (J. Renard, 1906): *«Le Paon», «Le grillon», «Le cygne», «Le martin-pêcheur», «La pintade»* • *«Les grands vents venus d'outremer* (de Régnier, 1907) • *Vocalise-étude en forme de habanera* (1907) • *Tripatos* (trad. Calvocoressi, 1909) • *Chansons populaires* (1910): *«Chanson espagnole», «Chanson française», «Chanson italienne», «Chanson hébraïque», «Chanson écossaise»* • *3 Poèmes de Stéphane Mallarmé* (segundo as canções com conjunto instrumental, 1913) • *2 Mélodies hébraïques* (1914): *«Kaddisch», «L'énigme eternelle»* • *3 Chansons* (segundo a obra coral, 1914-1915) • *Ronsard à son âme* (1923-1924) • *Chansons madécasses* (segundo as canções com conjunto instrumental, 1926) • *Rêves* (Farque, 1927) • *Don Quichotte à Dulcinée* (segundo as canções com orquestra, 1932-1933).

Óperas

L'heure espagnole, comédia musical (Franc-Nohain, 1911) • *L'enfant et les sortilèges,* fantasia lírica (Colette, 1925).

OBRA ORQUESTRAL

Schéhérazade, abertura (1898) • *Une barque sur l'océan* (segundo a versão de piano, 1906 e 1926) • *Rapsodie espagnole: «Prélude à la nuit», «Malagueña», «Habanera»* (segundo a obra de piano) • *Feira* (1907-1908) • *Pavane pour une infante défunte* (segundo a obra de piano, 1910) • *Ma mère l'oye,* bailado (Ravel, 1912) • *Daphnis et Chloé,* sinfonia coreográfica (Fokine, segundo Longus, 1912) • Suite n.º 1 de *Daphnis et Chloé: «Nocturne», «Interlude», Danse guerrière»* (1911) • Suite n.º 2 de *Daphnis et Chloé: «Lever du jour», «Pantomime», «Danse générale»* (1913) • *Valses nobles et sentimentales* (segundo a obra de piano, 1912) • *Alborada del gracioso* (segundo a obra de piano, 1918) • *Le tombeau de Couperin* (segundo a obra de piano, 1919) • *La valse,* poema coreográfico (1920 e 1928) • *Tzigane,* rapsódia de concerto, violino e orquestra (segundo a obra de câmara, 1924) • *Bolero,* bailado (1928) • *Menuet antique* (segundo a obra de piano, 1929) • *Concerto pour la main gauche* (1929-1930) • Concerto de piano, em sol maior (1929-1931).

Arranjos orquestrais

Rimski-Korsakof: *Antar* (1910) • Satie: *Le fils des étoiles: «Prélude»* (1913) • Schumann: *Carnaval* (c. 1914) • Chabrier: *10 Pièces pittoresques* (1918) • *Debussy: Pour le piano: «Sarabande»* (1922); *«Tarantelle styrienne»* (1922) • Mussorgski: *Quadros de Uma Exposição* (1922).

Capítulo 8

A música francesa do século XX

Os compositores franceses nascidos depois de 1885 receberam uma herança extremamente rica que lhes foi transmitida por Franck, Saint-Saëns, Gounod e Lalo e os seus continuadores imediatos, Fauré, Debussy, Dukas, d'Indy, Duparc e Chabrier. A esta contribuição temos de somar outras de caráter mais ou menos exótico: a eslava, a hispânica, a centro-européia e, alguns anos mais tarde, os elementos negros procedentes do *jazz* americano. Estes músicos, que apareceram em público na segunda década do século XX, eram, além disso, devedores de dois movimentos estéticos muito diferentes entre si, cujos representantes principais foram Stravinsky e Schönberg. O primeiro, pela sua rejeição da tonalidade, abriu caminho ao politonalismo e concedeu uma liberdade insuspeitada no campo rítmico; o segundo, pela sua sistematização da linguagem atonal, foi seguido por numerosos músicos franceses que utilizaram as suas descobertas de um modo muito pessoal. Mas não foi unicamente no domínio da evolução da linguagem que os músicos franceses viram a necessidade de encontrar soluções: também no aspecto puramente estético rejeitaram grande parte do que até aí se escrevera.

O Grupo dos Seis

A primeira manifestação coletiva de vanguarda foi o célebre *Groupe des Six* («Grupo dos Seis»), assim denominado pelo crítico musical Henri Collet na seqüência de um concerto realizado em 1920, no qual estavam programadas obras destes seis músicos: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, François Poulenc e Germaine Tailleferre. Todos os componentes do Grupo declararam total independência estética, embora colaborassem na difusão do título que lhes dera Collet com a publicação do *Album des Six* («Álbum dos Seis»), coleção de seis breves peças de piano.

Falando do Grupo, Poulenc disse, uma vez: «Na sua origem, não foi apenas senão um agrupamento de amizades e não de tendências. Depois, pouco a pouco, as idéias comuns que fomos desenvolvendo fizeram que nos sentíssemos intimamente ligados na reação contra o vago, no regresso à melodia, o regresso ao contraponto, à concisão, à simplicidade, etc. Éramos seis, mas nunca nos tínhamos contado. O aspecto positivo do nosso grupo devia-se ao fato de, vinculados por idéias muito gerais, sermos extremamente diferentes quanto à realização das nossas obras.» Ou seja, mais do que fins comuns o que os unia eram as rejeições e ódios partilhados contra as brumas germânicas — especialmente de um Wagner —, as imprecisões de um Debussy e o formalismo de d'Indy e dos seus discípulos.

O teórico deste grupo foi Jean Cocteau (1889-1963) que, no seu manifesto *Le Coq et l'Arlequin* («O Galo e o Arlequim») (1918), exprimiu idéias estéticas coincidentes musicalmente em muitos pontos com as de Satie e Stravinsky. No seu escrito, Cocteau ridicularizava não só o sublime e o retórico, próprios, segundo ele, da arte musical germânica, mas também o impressionismo de Debussy e o mundo eslavo de Mussorgski. Como solução, advogava a renúncia a um excesso de sonoridade e um regresso ao primitivo. Para ele, a volta ao estilo do *café-concert*, do circo e da feira eram caminhos válidos para escrever «obras essencialmente construídas, equilibradas, desenhadas com um traço firme e seguro [...], uma orquestra sem a carícia dos instrumentos de corda, como se fosse uma banda, formada por instrumentos de madeira, de metal e de percussão».

Quadro de Jacques Émile Blanche, que representa o Grupo dos Seis — da esquerda para a direita: Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, Francis Poulenc, Georges Auric —, com a famosa pianista Marcelle Meyer (ao centro) e Jean Cocteau (no ângulo superior direito). Este grupo, formado por compositores de tendências muito diversas, tinha, no entanto, um objetivo comum: fugir às criações absorventes da música impressionista, que se encontrava numa fase de decadência.

Museu de Nantes/Arquivo Salvat

Georges Auric

Georges Auric (Lodève, 1899) formou-se academicamente no Conservatório de Paris, onde conheceu Honegger, Milhaud, e na Schola Cantorum com Vincent d'Indy. Auric surpreendeu o público e a crítica com a mistura de um talento melódico muito espontâneo e o extremo controle das suas facetas harmônicas e da sua instrumentação. Acabava de fazer 20 anos quando se integrou no Grupo dos Seis, mas já havia cinco anos que estreara, com grande êxito, algumas canções na mítica Société Nationale. Para os Bailados de Sergei Diaghilef, compôs *Les matelots* («Os Marinheiros», 1925), com coreografia de Massin e cenários de Pere Pruna, e *Les fâcheux* («Os Importantes», 1924), com cenografia de Georges Braque e coreografia de Nijinski, que, ao contrário do anterior, não teve grande êxito. Com *Les enchantements d'Alcine* («Os Feitiços de Alcina», 1929), destinado ao *ballet* de Ida Rubinstein e estreado na Ópera de Paris, Auric conseguiu escrever uma música extraordinariamente viva e sedutora.

Para piano, compôs peças de grande originalidade, como a sonatina em sol e os 3 *Impromptus*. Em compensação, a sonata em fá inscreve-se noutra direção: a de uma forte expressividade, na linha de um Alexandre Scriábine e do pós-romantismo germânico. Noutras obras, como por exemplo em *Phèdre* («Fedra», 1950), tragédia coreográfica com argumento de Cocteau, expressa com vigor o seu sentido do trágico e da grandeza. Em todas as composições, a sua escrita é densa e complexa e a instrumentação deveras pessoal. No aspecto rítmico, recorda a violência de Stravinsky, embora temperada pela civilização ocidental.

Louis Durey

Louis Durey (Paris, 1888-St. Tropez, 1979) foi o compositor menos produtivo do Grupo dos Seis. As suas composições mais significativas foram escritas para voz com acompanhamento instrumental reduzido ou simplesmente pianístico: *Le bestiaire* («O Bestiário», 1919), *Le printemps au fond de la mer* («A Primavera no Fundo do Mar», 1920), *Cantate de la prison* (1912), a primeira e a terceira com texto de Guillaume Appolinaire e a segunda, de Cocteau. A sua evolução política levou-o a escrever obras engajadas. Foi secretário-geral da Fédération Musicale Populaire (1937-1956) e da Associação Francesa de Músicos Progressistas desde 1948, organização que chegou a preconizar a aplicação da estética oficial soviética em França. Compôs também muitas canções de caráter político e realizou o arranjo harmônico de numerosas canções tradicionais.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Georges Auric, o mais novo, com Poulenc, do Grupo dos Seis, ligou o seu trabalho de compositor ao de escritor. As suas críticas musicais foram tidas como dogmas em Paris, mas, em compensação, tiveram pouco eco fora do seu país, onde se tornou conhecido sobretudo como um especialista de música de cinema. Entre as suas melodias para filmes, alcançou grande popularidade a composta para Moulin rouge, *de John Huston. À esquerda: o compositor (o terceiro, à direita) entre Jean Cocteau e Tamara Toumanova, numa fotografia tirada com outros membros da companhia no dia da estréia de* Phèdre. *Em cima: Arthur Honegger, o mais independente do Grupo dos Seis.*

Arthur Honegger

Devido à sua formação, Arthur Honegger (Le Havre, 1892-Paris, 1955), de origem suíça, foi o membro mais independente do Grupo. Tornou-se conhecido em Paris devido à sua vinculação ao Grupo dos Seis, mas, na realidade, sempre divergiu dele. «Não tenho o culto da feira nem do *music-hall*, mas, pelo contrário, o da música de câmara e da música sinfônica no que têm de mais sério e austero», declarou. Desde o início da sua atividade como compositor, manifestou a sua predileção por Johann Sebastian Bach e confessou que não defendia, como os seus companheiros de grupo, o regresso à simplicidade harmônica e contrapontística. «Bach», disse Honegger, «serviu-se da harmonia tonal como eu gostaria de me servir das sobreposições harmônicas modernas.» Deve reconhecer-se que, se nos primeiros anos Honegger foi um músico agressivo, se transformou, mais tarde, num músico tradicional.

Durante os anos em que esteve ligado ao Grupo dos Seis, compôs quase exclusivamente obras de câmara, como as *Sete Peças Breves* para piano, a sonata de violino e piano, a sonata de dois violinos, a sonata de violeta, a sonata de violoncelo. Nesta última composição, Honegger pôs em prática uma das suas idéias daquela época: que cada tema musical fosse reservado a um instrumento e que, em nenhum caso, fosse confiado a outro na mesma obra. Esta mesma teoria foi utilizada também em *La pastorale d'été* («A Pastoral de Verão») (1920), composição para orquestra inspirada em textos de Rimbaud. Pertence também ao mesmo período a ação teatral *Horace victorieux* («Horácio Vitorioso») (1921), em que o seu autor se aproxima da linguagem atonal. Honegger considerava-a a composição mais original que escrevera. É evidente que nem as sonatas nem os oratórios eram as formas ou gêneros musicais mais adequados à estética preconizada por Cocteau e partilhada em maior ou menor grau por todos os membros do Grupo. A verdade é que Honegger cedo se separou deste movimento, para o qual, no entanto, contribuiu com algumas realizações coletivas, como a *Sarabanda*, que escreveu para o *Album des Six*, a cadência do violino solo de *Le boeuf sur le toit* («O Boi sobre o

Esboço do cenário feito por Irène Lagut para Les mariés de la Tour Eiffel. *Este bailado surrealista em um ato, uma das realizações coletivas do Grupo dos Seis e verdadeira manifestação das suas idéias estéticas e musicais, estreou-se, com libreto de Jean Cocteau e coreografia de Jean Börlin, em 18 de junho de 1921, no Théâtre des Champs Élysées, de Paris.*

Fabbri

87

Telhado»), de Darius Milhaud, e a *Marcha Fúnebre* para o espetáculo de bailado *Les mariés de la Tour Eiffel* («Os Noivos da Torre Eiffel»), verdadeiro manifesto do Grupo dos Seis. Na sua produção avultam cinco sinfonias, o célebre *Pacific 231* e o oratório *Joana d'Arc na Fogueira* (1935), com texto de Paul Claudel.

Darius Milhaud

Darius Milhaud (Aix-en-Provence, 1892-Genebra, 1974) já tinha uma forma pessoal de se exprimir e uma linguagem precocemente original antes de se vincular aos Seis. A sua vasta produção é uma das mais importantes da primeira metade deste século nos países latinos. «Francês da Provença e de religião judaica», como gostava de ser classificado, Milhaud formou-se academicamente no Conservatório de Paris.

Desde muito jovem, empregou a politonalidade ou simultaneidade de tonalidades: a sua posição estava muito distante das experiências paralelas, exclusivamente atonais, que realizavam, então, Stravinsky e, mais sistematicamente, Schönberg. O próprio Milhaud explicou o seu propósito de enriquecer sua linguagem sem nunca chegar à ruptura com o sistema tonal, propondo-se até, pelo contrário, e se possível, potenciá-lo: «Pus-me a estudar todas as possibilidades, sobrepondo duas tonalidades e estudando os acordes obtidos desta maneira; procurava todas as soluções imagináveis, modificando o modo das tonalidades que formam esses acordes. Realizei o mesmo trabalho com três tonalidades [...] Familiarizei-me com alguns destes acordes. A sua audição satisfazia-me mais que a dos outros, já que um acorde politonal é mais sutil na sua doçura, mais violento na sua força.» Para Milhaud, a politonalidade foi uma necessidade profunda e empregou-a sobrepondo duas ou mais melodias pertencentes a tonalidades diferentes, o que formava um tecido polifónico denso e nítido. A isto há que juntar a instrumentação característica de Milhaud, que consistia na utilização de grupos de instrumentos insólitos na época, como os de percussão, em especial a bateria. Neste aspecto, salienta-se a instrumentação de *La création du monde* («A Criação do Mundo») e de *L'homme et son désir* («O Homem e o Seu Desejo»), durante a década de 20.

Artista de um grande sentido teatral, Milhaud triunfou internacionalmente graças às suas obras líricas, desde *La brébis égarée* («A Ovelha Desgarrada»), estreada em 1923, com texto de Francis Jammes, até *Saint Louis, roi de France,* cuja primeira audição se deu em 1972. É também autor de uma trilogia com texto de Ésquilo, intitulada *A Orestíada,* em que a base coral e orquestral sublinha perfeitamente a métrica grega.

Por encomenda do seu colega alemão Paul Hindemith, Milhaud compôs três óperas-minuto de tema mitológico: *L'enlèvement d'Europe* («O Rapto da Europa»), *L'abandon d'Ariadne* («O Abandono de Ariana») e *La délivrance de Thésée* («A Libertação de Teseu»), escritas em 1927 e cuja duração não excedia os oito minutos. Nestas obras, conseguiu uma expressividade e uma concisão fora de série. A sua consagração internacional foi conquistada perante o grande público com a estréia da ópera *Christophe Colomb* («Cristóvão Colombo»), na Ópera de Berlim, em 1930. Embora a estética de Milhaud tenha sido classificada de mediterrânica, este conceito tem de ser ampliado e incluir Israel, onde Milhaud tinha as suas raízes espirituais, e o Brasil, sem falar da sua Provença natal. No Brasil, Milhaud foi secretário de embaixada, quando o poeta Paul Claudel, seu amigo, chefiava a representação diplomática francesa. Como fruto da sua estada ali, apareceram dois cadernos de *Saudades do Brasil* (1920-1921), formados por danças latino-americanas de grande brilhantismo rítmico. Outra criação de Milhaud inspirada em temas brasileiros foi *Scaramouche* (1937), suíte para dois pianos composta por três trechos exóticos para o público europeu da época e que culminam num samba que roça o desenfreamento rítmico.

Depois da ópera *Maximilien* («Maximiliano», 1932) e da tragédia *Médée* («Medéia», 1939), Milhaud exilou-se nos Estados Unidos. No Novo Mundo, compôs todo o gênero de obras, de entre as quais sobressai *Service sacré pour le samedi* («Serviço Sagrado para Sábado», 1947), destinado à liturgia judaica. A partir de 1948, desenvolveu a sua atividade pedagógica entre a Califórnia e o Conservatório de Paris.

Milhaud compôs numerosos bailados, entre os quais se devem salientar *L'homme et son désir* (1921), *Le boeuf sur le toit* (1920), com argumento de Jean Cocteau e que Balanchine coreografou em 1923, *La création du monde* (1923), *Salade* (1924) e *Le train bleu* («O Trem Azul», 1924).

A sua produção destinada à música instrumental é tão vasta que ultrapassa o âmbito deste estudo.

Francis Poulenc

O membro mais jovem do Grupo dos Seis foi Francis Poulenc (Paris, 1899-Paris 1963). Foi discípulo de piano de Ricardo Viñes e de harmonia de Charles Koechlin; as suas obras pertencem ao neoclassicismo e são muito influenciadas inicialmente por Stravinsky. Poulenc iniciou a sua produção com *Rhapsodie nègre* («Rapsódia Negra», 1917), na qual se fundem traços de Stravinsky e Milhaud. No entanto, depressa se distinguiu por si próprio e compôs duas verdadeiras obras-primas: *Le bestiaire* («O Bestiário») e *Trois mouvements perpétuels* («Três Movimentos Perpétuos»), ambas de 1919. O texto da primeira, para voz e piano, é de Guillaume Apollinaire. De todo o conjunto dos Seis, Poulenc foi aquele que se manteve mais fiel ao ideal de simplicidade e concisão preconizado por Satie. A sua contribuição mais notável no campo do bailado foi *Les biches* («As Corças», 1924), escrito para os Bailados Russos de Diaghilef, que o estrearam. A este bailado seguiram-se *Aubade* («Alvorada», 1929) e, muito mais tarde, *Les animaux modèles* («Os Animais Modelos», 1942). A sua fantasia e ternura expressavam-se com grande espontaneidade. A partir da década de 30, abandonou a austeridade das suas primeiras obras e inclinou-se para fórmulas mais elaboradas e clássicas.

No catálogo de Poulenc, distingue-se o capítulo dedicado à música religiosa. A sua expressividade neste terreno está vinculada à da escola romana e materializa-se basicamente numa polifonia quase exclusivamente vocal. Nas suas obras religiosas, Poulenc conseguiu uma extraordinária fusão de texto e música, ao mesmo tempo que foi capaz de expressar com plenitude o seu sentimento religioso em obras como a *Missa em Sol Maior,*

Com coreografia de Jean Börlin e cenários (em cima) de Fernand Léger, La création du monde, *bailado em um ato de Darius Milhaud sobre argumento de Blaise Cendrars, alcançou um êxito extraordinário e rotundo quando da sua estréia no Théatre des Champs Elysées, de Paris, a 25 de outubro de 1923. Em* La création du monde, *Milhaud introduziu o emprego da bateria e de outros instrumentos de percussão na sua orquestra.*

(coro misto *a cappella*, 1937), *Quatro Motetos para Tempo de Penitência* (1939) e o *Stabat Mater* (1950), (soprano, coro misto e orquestra).

Poulenc é também autor da ópera *Dialogue des Carmélites* («Diálogo das Carmelitas») estreada no Scala de Milão em 1956, e inspirada na obra com o mesmo título de Georges Bernanos.

Germaine Tailleferre

O último membro do Grupo foi Germaine Tailleferre (Parc-St. Maur, perto de Paris, 1892-Paris, 1983), notável pianista, que escreveu especialmente para esse instrumento. Foram Milhaud, que conheceu no Conservatório de Paris, e Satie que a convenceram a dedicar-se à composição, numa época em que esta profissão era insólita numa mulher.

A sua linguagem musical é instintiva, embora utilizasse as descobertas recentes da politonalidade e certas audácias harmônicas, e a sua música é graciosa e mergulha as raízes no mundo clássico francês, na linha dos grandes mestres do cravo: Couperin e Rameau. Cocteau disse de Tailleferre que era como «uma Marie Laurencin para o ouvido». Entre as suas obras, distinguem-se o bailado *Le marchand d'oiseaux* («O Vendedor de Pássaros», 1924), estreado pelos Bailados Suecos em 1923, e o concerto de piano e orquestra (1924), que exige grande virtuosidade da parte do solista. As duas obras exibem as melhores qualidades do grupo: simplicidade e clareza.

A escola de Arcueil

Uma série de músicos franceses escolheu este nome para prestar homenagem a Erik Satie, compositor que se retirara, em 1898, para o subúrbio parisiense de Arcueil-Cachan. Estes compositores foram Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Henri Sauguet e Maxime Jacob. Tal como o Grupo dos Seis, também os componentes da escola de Arcueil não tinham uma estética comum nem obedeciam a postulados concretos. Unia-os a sua admiração por Satie, que, paradoxalmente, definia assim o seu magistério: «Caminhem sozinhos. Façam o contrário do que eu fiz. Não ouçam ninguém.» Influenciados por ele, estes compositores enpregaram uma linguagem ainda mais simples do que a do Grupo dos Seis.

Henri Cliquet-Pleyel (Paris, 1894 - Paris, 1963), discípulo de Charles Koechlin, escreveu obras de câmara, em especial sonatas, trios e quartetos, bem como canções e a cantata para coro feminino e orquestra *Le cantique des colonnes* («O Cântico das Colunas», 1945). Infelizmente, as suas obras tiveram uma reduzida divulgação.

Snark International

Em cima: perfil do compositor Erik Satie desenhado por Cocteau na época do bailado Parade. *Intimamente ligado aos movimentos de vanguarda, o escritor Jean Cocteau foi o teórico do Grupo dos Seis. Satie, por sua vez, foi o inspirador deste grupo e, bem assim, da chamada escola de Arcueil.*

Roger Désormière (Vichy, 1898-Paris, 1963) colaborou com a escola de Arcueil mais na sua faceta de regente do que na de compositor. Na realidade, foi autor de numerosas partituras para filmes.

O nome de Henri Sauguet (Bordéus, 1901) é o mais representativo de escola de Arcueil. Animado por Milhaud, em 1921, instalou-se em Paris, onde, a partir de 1927, compôs numerosas partituras destinadas aos espetáculos de Diaghilef, de Ida Rubinstein e de Serge Lifar. Entre elas, distingue-se o bailado *La chatte* («A Gata», 1927), com coreografia de Balanchine, baseado numa fábula de Esopo. Esta obra obteve um êxito tão estrondoso que consagrou Sauguet como autor de composições destinadas ao palco. Na década de 30, escreveu a ópera-bufa *Le contrebasse* («O Contrabaixo») e a cantata *La voyante* («A Vidente»), para voz e pequena orquestra, ambas escritas segundo as formas tradicionais vinculadas ao sistema tonal. Os anos 40 caracterizam-se por um estilo mais forte e pessoal, afastado da ingenuidade de escrita manifestada nas suas primeiras obras, e que faz gala de um grande refinamento de instrumentação. A obra mais representativa deste período é o bailado *Les forains* («Os Feirantes», 1945), que, com coreografia de Roland Petit, e cenários e guarda-roupa de Christian Bérard, se mantém ainda no repertório das grandes companhias. Outro bailado notável foi *Les mirages* («As Miragens», 1943), com uma música extraordinariamente dançável e transparente, que sugeriu uma coreografia magistral a Serge Lifar. Também compôs o bailado *La rencontre* («O Encontro», 1948), baseado no mito de Édipo, de sóbria expressão musical. Sauguet foi-se orientando progressivamente para um neo-romantismo nas suas últimas obras, como em *Melodia Concertante* (1963), com violoncelo e orquestra, e no oratório *Chant pour une ville meurtrie* («Canto para Uma Cidade Arrasada», 1967).

Maxime Jacob (Bordéus, 1906-Tarn, 1977) foi o membro mais novo da escola de Arcueil. Em 1929, converteu-se ao catolicismo e ingressou na ordem beneditina, no Convento de En-Calcat (Tarn), onde adotou o nome de Clément. As suas primeiras obras, uma abertura, uma serenata, um quarteto de instrumentos de cordas e de sopro, assim como canções, apresentam as características do legado de Satie, com uma ligeireza e espontaneidade que lhe são próprias. Depois da conversão ao catolicismo, realizou um grande trabalho de renovação dos cânticos paroquiais, sem se afastar da estética do cantochão, e seguiu uma linha nítida e acessível a todas as suas composições para órgão e coros.

O grupo La Jeune France

Por volta de 1936, apareceu em França um novo agrupamento, cujo promotor foi Yves Baudrier, que conquistou para a sua causa Olivier Messiaen, que, por sua vez, sugeriu os nomes de André Jolivet e Daniel-Lesur. À semelhança do Grupo dos Seis e da escola de Arcueil, o grupo La Jeune France também não tinha nem técnica nem estética definidas. Os seus componentes, extremamente díspares, propuseram-se um único objetivo: a reação contra a influência da música da Europa Central e a sua forte abstração. As aspirações deles eram, de certo modo, neo-românticas: queriam que a sua arte fosse consciente, sincera e generosa. Mais uma vez, a denominação que os uniu foi uma fórmula publicitária que serviu de promoção eficaz a quatro músicos, que, procedendo de centros de formação muito diferentes, só tinham em comum a amizade. Foi um grupo de inspiração humanista, muito sensível às experiências extramusicais. Cada um dos seus quatro fundadores seguiu a sua carreira de um modo totalmente independente. Desde o primeiro momento, contaram com uma audiência muito grande e favorável em França.

Juntamente com Olivier Messiaen (1908), acerca de quem nos debruçaremos mais demoradamente noutro capítulo, distinguiu-se desde o princípio a figura de André Jolivet (Paris, 1905-Paris, 1974), que foi discípulo de Edgar Varèse, o compositor franco-americano que tão decisivamente influenciou o desenvolvimento da música do século XX. Para Jolivet, como para os companheiros de La Jeune France, a primeira preocupação foi a de ampliar e renovar a sua linguagem musical. Neste aspecto, a sua obra de juventude *Mana* (1935) — sobre a qual Messiaen publicou um artigo entusiástico — é absolutamente exemplar. Jolivet acreditava que a música era «uma manifestação sonora em relação direta com o sistema cósmico universal» e estava persuadido de que «a missão da arte musical é humana e religiosa (no sentido de *re-ligare*)». Na sua produção, podem distinguir-se dois períodos. O primeiro, vinculado aos ritos, aos feitiços e feiticeiros, é formado, além da já citada *Mana*, por *Cinq sortilèges* («Cinco Sortilégios»), para flauta (1936), *Cosmogonie* (1938), *Cinq danses rituelles* (1939). O segundo, dominado pelo humanismo, expressa-se numa linguagem neo-romântica em obras como *Trois chants des hommes* («Três Cantos dos Homens», 1933) e *Trois complaintes du soldat* («Três Lamentações do Soldado», 1940). Situa-se em 1950

uma das mais significativas obras de Jolivet: o concerto de piano, em que diferentes elementos exóticos, especialmente asiáticos, são assimilados pelo Ocidente, acentuando, com isto, uma tendência que fora iniciada em França no princípio do século XX. Posteriormente, Jolivet empregou de maneira serial uma linguagem modal ampliada, conseguindo, assim, uma expressividade muito original.

Nas suas primeiras obras, Daniel-Lesur, pseudônimo de Daniel Jean Yves Lesur (Paris, 1908), manifestou-se muito preocupado com o contraponto. Foi professor desta matéria na Schola Cantorum, o que contribuiu para que, em determinados momentos, os seus trabalhos enfermassem de um certo academismo. Mais tarde, o seu temperamento romântico expressou-se por meio de uma linguagem harmonicamente tradicional. Isto é evidente na cantata *Cantique des Cantiques* («O Cântico dos Cânticos», 1953) e na ópera *Andrea del Sarto* (1968).

A importância de Yvres Baudrier (Paris, 1906) consiste em ter sido o teórico do grupo. Baudrier queria que a música se reencarnasse no homem. Nas suas composições há um aspecto descritivo, por vezes exagerado. Nos poemas sinfônicos *Raz de Sein* (1936) e *Le musicien dans la cité* («O Músico na Cidade», 1947) descreve, respectivamente, o aspecto dramático do mar e as impressões de um artista romântico numa cidade moderna. Nas suas últimas obras, como, por exemplo, no *Credo* (1960), continua a procurar com igual sinceridade uma maior interiorização e concisão na escrita.

Compositores independentes

Os compositores franceses do século XX que atuaram como criadores independentes foram muito numerosos. Limitar-nos-emos a assinalar apenas alguns, sem os quais o panorama francês contemporâneo teria sido muito diferente.

Claude Delvincourt (Paris, 1888-Orbetello, 1954) teve uma grande influência na formação dos jovens compositores franceses como diretor do Conservatório de Paris. Georges Migot (Paris, 1891) foi uma personagem solitária que criou a sua própria linguagem, com fortes raízes na modalidade medieval.

Jean Rivier (Villemomble, 1896), de gostos neoclássicos, e Henri Barraud (Bordéus, 1900), totalmente independente, fundaram o grupo Triton. Esta organização, dedicada à música de câmara contemporânea, foi a única entidade que deu a conhecer em Paris a música que se criava naquela altura no mundo, sem exclusão de nomes nem de tendências. Uma das características dos membros deste grupo foi o uso de escalas modais nas suas obras, intervalos pouco correntes, como o trítono, tudo isto sem chegarem a desvincular-se da linguagem tonal.

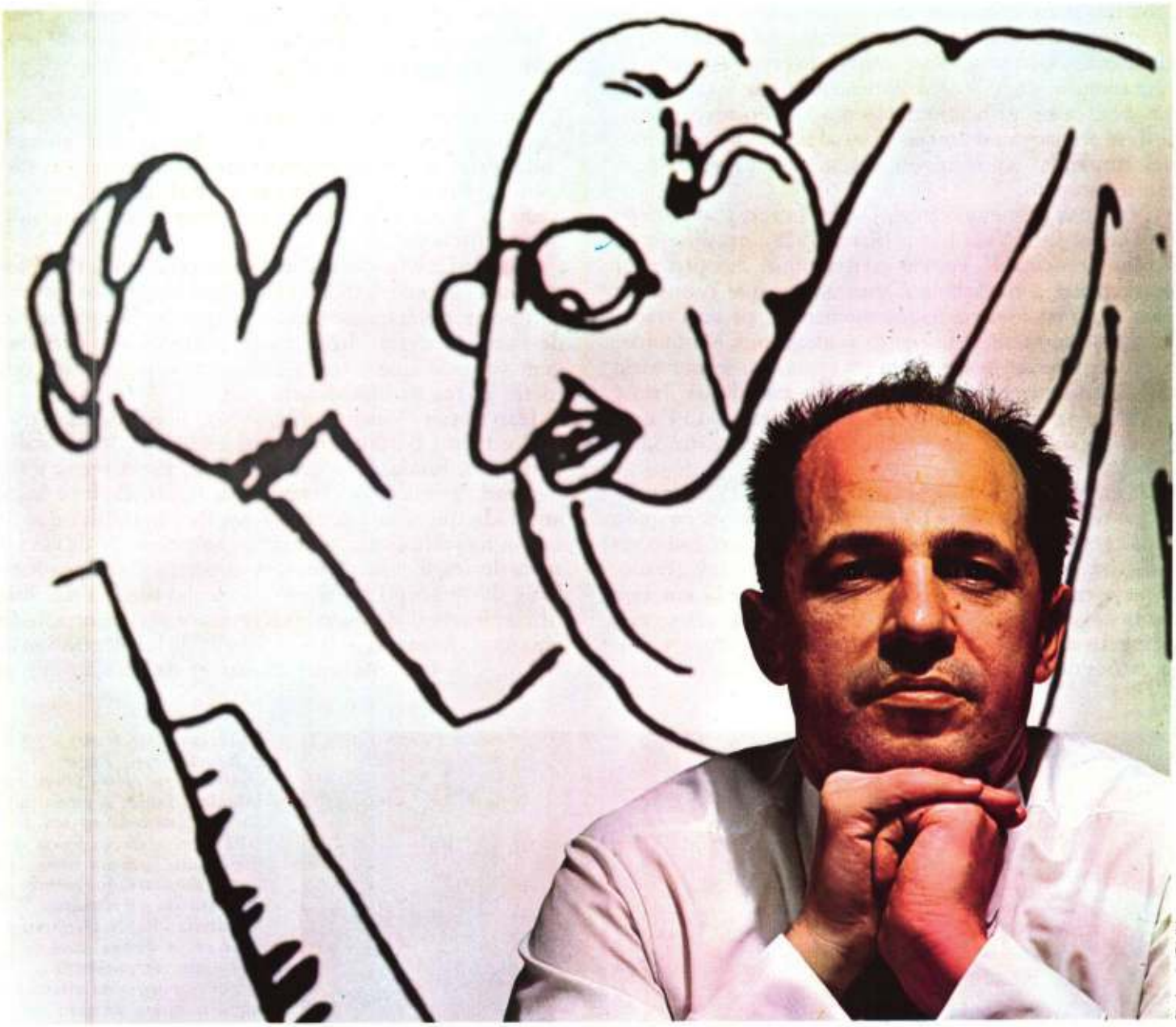
Um dos músicos mais sugestivos da geração que se

H. Roger Viollet

Integrada por Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Henri Sauguet e Maxime Jacob, a escola de Arcueil, nascida no ano de 1923, em volta da figura de Erik Satie, adotou como único denominador comum a procura da simplicidade. À esquerda: Roger Désormière (em pé, à direita) com os membros da orquestra e alguns amigos, no intervalo de um ensaio dirigido por ele.

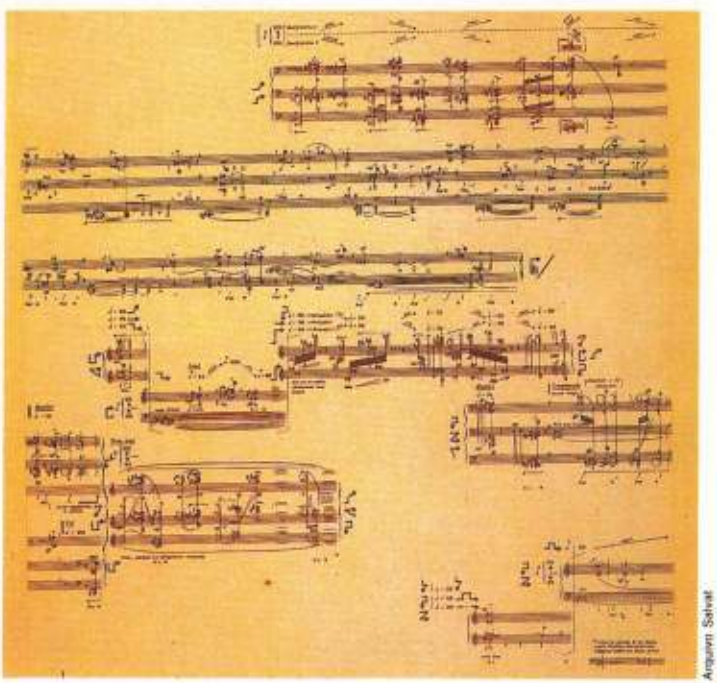
Embaixo: fotografia de Claude Delvincourt, um dos muitos compositores franceses do século XX não inscritos em nenhuma escola.

Arquivo Salvat



Charbonnier/Rapilles

Pierre Boulez (em cima, fotografia diante de uma caricatura de Igor Stravinsky devida a Jean Cocteau) alterna o seu trabalho de compositor com o de regente de orquestra. Considerado um dos músicos mais inspirados da vanguarda, construiu um novo mundo sonoro e uma nova arte. A sua obra (à direita, partitura de Constellation-Miroir) *tem prosseguido, enriquecendo tanto a música dodecafônica como a variedade rítmica introduzida por Igor Stravinsky.*



Arquivo Salvat

deu a conhecer imediatamente após a Segunda Guerra Mundial foi Henri Dutilleux (Angers, 1916), cuja música tem um interesse real e vivo. Mas a figura que domina indiscutivelmente esta segunda metade do século XX é a de Pierre Boulez (Montbrison, 1925), com uma produção sensual, livre e violenta, ao mesmo tempo que poética e terna. Boulez, considerado o chefe da escola serial pós-weberniana, tem-se distinguido internacionalmente como regente de orquestra. Uma das suas primeiras obras de maiores conseqüências é o já clássico *Le Marteau sans Maître* (1952), para voz e grupo instrumental. ■

Perfil biográfico

Capítulo 9

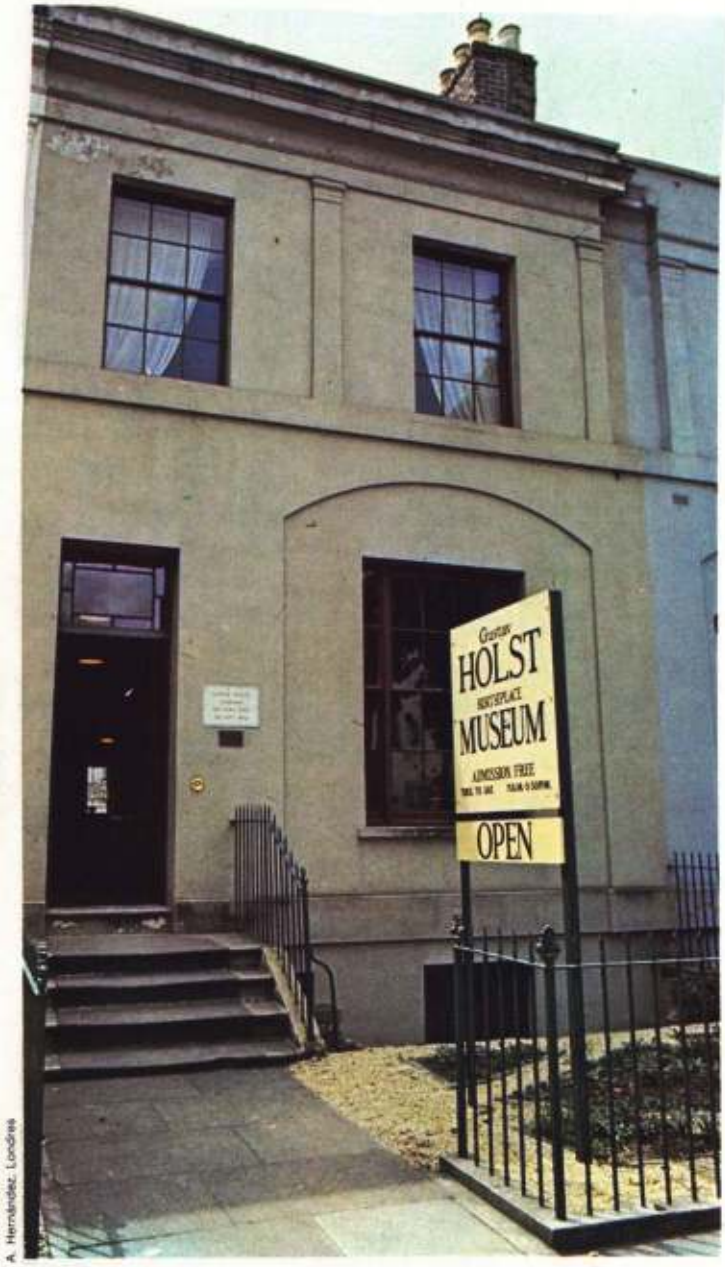
Holst, um apaixonado pela filosofia hindu

A. Hernández. Londres

A. Hernández. Londres

Em cima: o pai de Gustav, Adolf von Holst, um excelente pianista que mantinha a família com o que ganhava com os seus freqüentes concertos, aulas particulares de piano e o seu lugar de organista e mestre de capela da Igreja de Todos-os-Santos, de Cheltenham.

A mãe de Gustav Holst, Clara Lediard, que gozava de grande reputação local como cantora, morreu quando ele tinha apenas 8 anos. À direita: a pequena casa de Cheltenham, em Gloucestershire, onde Gustav Holst nasceu e que hoje está transformada em museu.



A. Hernández. Londres

Gustav Holst nasceu em 2 de setembro de 1874 em Cheltenham, pequena cidade nó Oeste de Inglaterra. O seu nome completo — Gustavus Theodore von Holst — indica que a sua família não era oriunda de Inglaterra; na verdade, procede de Riga, na atual República Soviética da Letônia. Por volta do fim do século XVIII, o seu bisavô, Mathias von Holst, atuou como harpista e mestre de música na corte imperial russa. Em 1807, a família abandonou a Rússia e emigrou para a Inglaterra. Em Londres, cresceu o avô do compositor, Gustavus Valentine, que, depois de casar com uma inglesa, foi viver em Cheltenham, na década de 40. Aqui nasceu Adolf von Holst, pai do compositor, que casou com uma das suas alunas, Clara Lediard. O primeiro filho, Gustav, foi educado para seguir a profissão de professor de música, tradicional na família havia muitas gerações.

Adolf ensinou os princípios básicos da música ao filho Gustav. Notando os seus progressos, cedo permitiu que o ajudasse nos seus próprios concertos e na música religiosa que interpretava na Igreja de Todos-os-Santos, em Cheltenham, onde era organista e mestre de capela. O rapaz freqüentou uma pequena escola preparatória e, posteriormente, a Cheltenham Grammar School para completar a sua educação geral. Por aquela altura, começou a compor. Em fevereiro de 1893, um grupo de amadores levou à cena, com êxito, a sua opereta *Lansdown Castle* («O Castelo de Lansdown»).

Nesse mesmo ano, ingressou no Royal College of Music de Londres para estudar piano e composição. Mas um ataque de nevrite no braço direito impediu-o de seguir a carreira de concertista de piano, pelo que adotou como instrumento o trombone. O seu principal professor de composição foi Sir Charles Stanford; freqüentou, além disso, as aulas de história da música dadas pelo diretor do centro, Sir Charles Hubert Parry. No Royal College, Holst fez muitas amizades entre os seus contemporâneos, especialmente com Ralph Vaughan Williams, com quem manteve uma estreita relação toda a vida. Durante os anos de estudante, escreveu várias canções para conjunto vocal e dirigiu também um coro na Hammersmith Socialist Choir, de Londres, onde assistiu a conferências de personalidades famosas.

A. Hernández. Londres

Em cima: a igreja gótica de Todos-os-Santos, onde Gustav recebeu do pai, «o severo diretor do coro», as noções básicas que aperfeiçoaria, depois, no Royal College of Music.

Embaixo: uma série de desenhos de Gustav Holst, em que aparece ele próprio nas funções de regente, bem como algumas das suas alunas da orquestra da St. Paul's Girls' School.

Em 1898, Holst abandonou o College para se integrar na Carl Rosa Opera Company, como trombonista e diretor de coros, e, mais tarde, também no grupo de metais da Scottish Orchestra de Glasgow. Assim adquiriu valiosos conhecimentos práticos de orquestra. Tempos depois, declararia ter aprendido o que sabia de orquestração «de dentro para fora». Por aquela altura, começou a interessar-se pelo sânscrito, iniciando estudos que iriam influenciar muitas das suas obras.

Um importante trabalho educativo

No verão de 1901, casou com Isabel Harrison, que cantava no Hammersmith Socialist Choir. Devido ao inconveniente que representava continuar a deslocar-se regularmente a Glasgow para os concertos da Scottish Orchestra, decidiu procurar emprego em Londres. Em 1903, conseguiu o lugar de professor de música na James Allen's Girls' School, onde permaneceu até 1921.

Em 1905, foi nomeado diretor musical de St. Paul's Girls' School, cargo que só abandonou em 1924. Holst escreveu muitas composições para as suas alunas, entre as quais vários trabalhos corais e a *St. Paul's Suite* e a *Brook Green Suite*, para orquestra de cordas.

Em 1907, começou também a dar aulas no Morley College, instituição cultural do Sul de Londres, onde elementos da classe operária podiam estudar à noite. Este trabalho com músicos amadores iria ser muito importante na vida de Holst, que animava os seus alunos a procurarem os mais altos níveis de execução e conhecimentos musicais. Em 1910, por exemplo, dirigiu-os na primeira representação, neste século, de *The Fairy Queen* («A Rainha das Fadas»), de Henry Purcell para a qual todos os materiais orquestrais e vocais foram preparados pelos próprios alunos.

A. Hernández. Londres

ROYAL VICTORIA HALL,

PROGRAMME OF CONCERT PERFORMANCE

"The Fairy Queen"

Henry Purcell

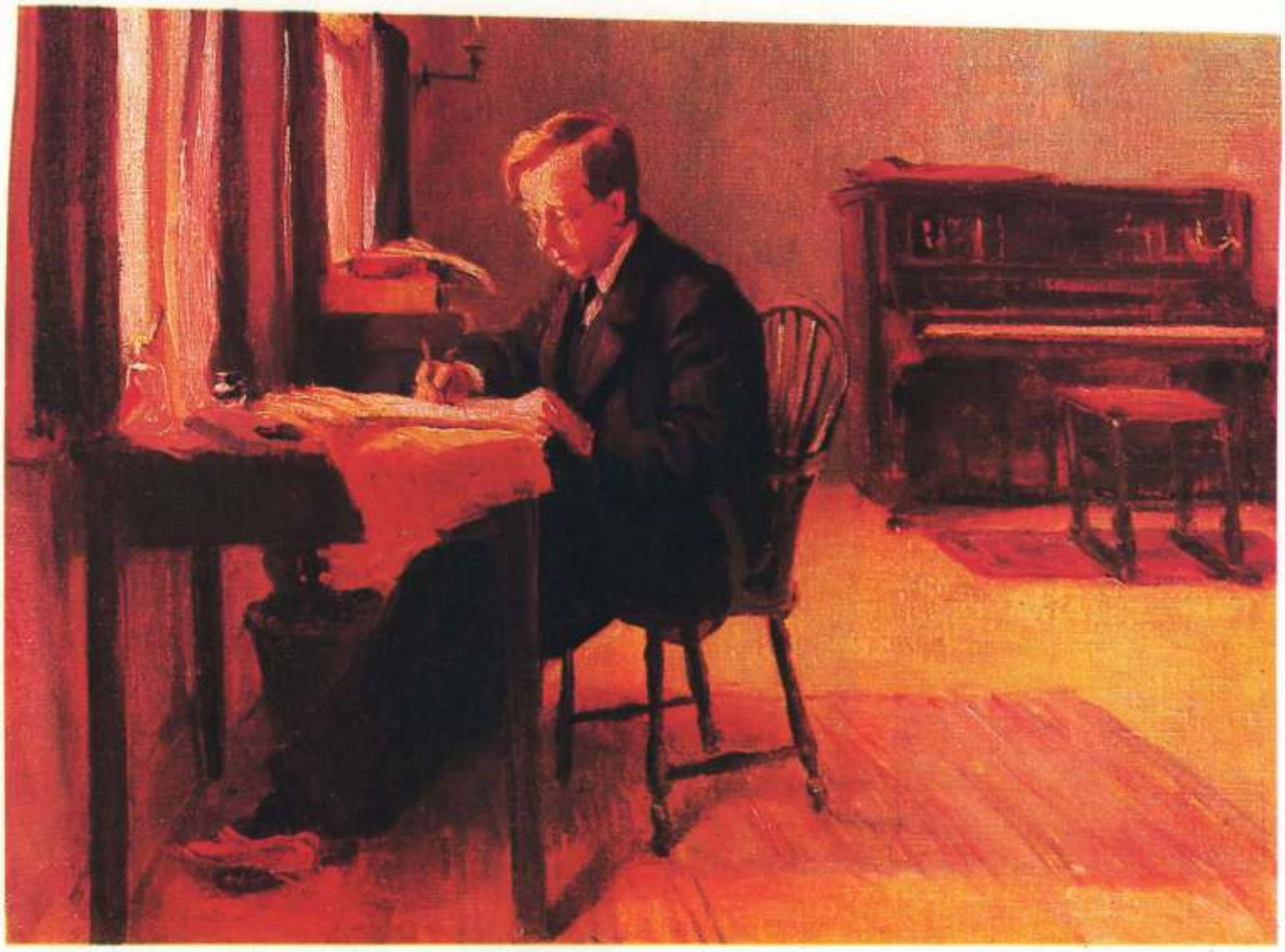
The Music Students of Morley College,

On SATURDAY, JUNE 10th, 1911, at 8 p.m.

PROGRAMME ONE PENNY

A. Hernández. Londres

O Morley College de Londres era uma instituição criada nos fins do século XIX «para promover os estudos superiores de homens e mulheres pertencentes à classe operária». Em cima: o programa de um concerto dos estudantes de Morley, dirigido por Gustav Holst e realizado, em 10 de junho de 1911, no Royal Victoria Hall.



Gado Foto

Gustav Holst era um professor infatigável, a quem nunca se ouviu dizer uma palavra contra as suas tarefas pedagógicas em várias escolas. No entanto, os seus amigos preocupavam-se tanto pelo fato de dispor de pouco tempo para compor que um deles chegou a desejar-lhe, num dia de aniversário, «as melhores coisas da Terra, incluindo a total eliminação das suas alunas». Em cima: quadro de M. Woodeford, pintado em 1911, que mostra Holst trabalhando na sua casa de Barnes.

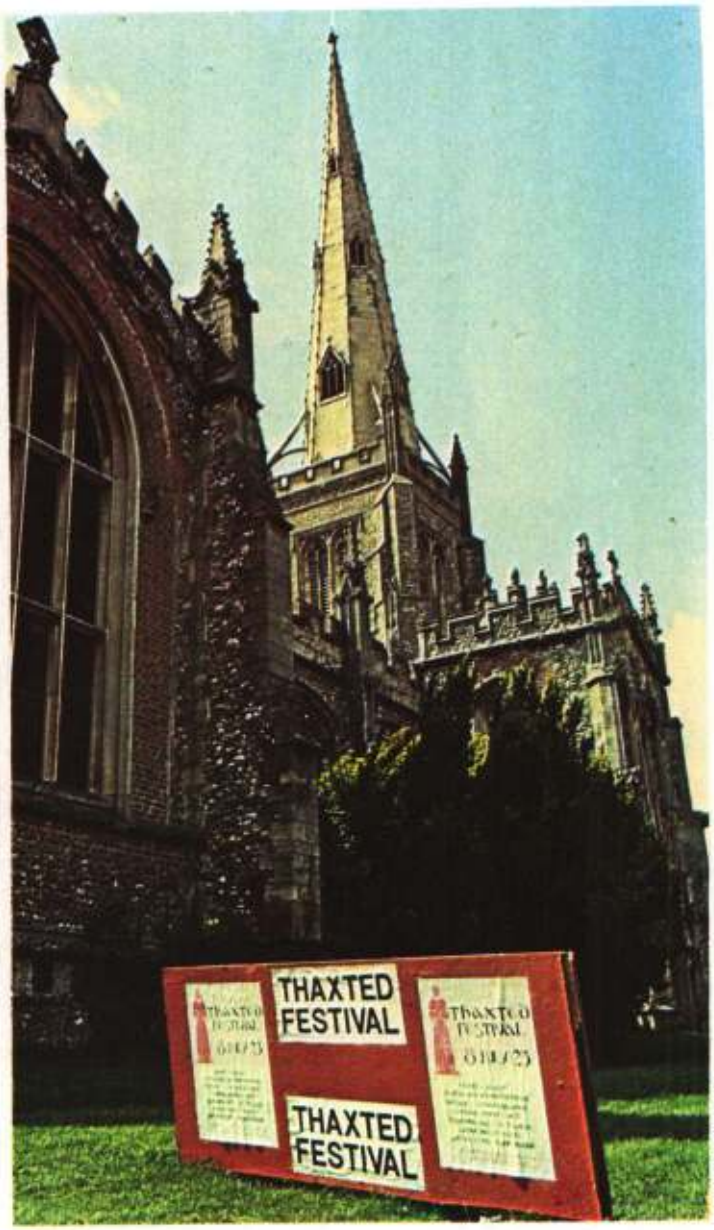
Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, Holst escreveu uma série de composições, entre as quais figuram quatro séries de *Choral Hymns from the Rig Veda* («Hinos Corais do Rig Veda»), a ópera de câmara *Sāvitri* (ambas influenciadas pelos seus estudos de sânscrito), vários trabalhos breves para orquestra, como *Two Songs without Words* («Duas Canções sem Palavras»), *A Sommerset Rhapsody* («Rapsódia de Sommerset»), *Beni Mora* e duas suítes para banda militar.

Após uma visita a Espanha, em 1913, na companhia de alguns amigos que passaram bastante tempo a discutir os méritos da astrologia, Holst teve a idéia de escrever uma suíte orquestral baseada no tema, *The Planets* («Os Planetas»), composta entre 1914 e 1916. Nesta altura, vivia em Thaxted, aldeia situada a cerca de 55 quilômetros de Londres, onde gozava a paz e a tranqüilidade necessárias para o seu trabalho.

Ao começar a guerra, apresentou-se como voluntário, mas não foi declarado apto. Além disso, já não tinha idade para ingressar no serviço ativo. Por isso, continuou a exercer a sua atividade no ensino o melhor que pôde nas condições de guerra existentes. Em 1917, compôs *The Hymn of Jesus* («Hino de Jesus»), para coros e orquestra, e, no ano seguinte, a suíte *Os Planetas* foi interpretada, pela primeira vez, no Queen's Hall de Londres, num concerto privado organizado pelo seu amigo Henry Balfour Gardiner. Pouco depois, Holst foi enviado a Salônica pelo Departamento de Educação do YMCA (Young Men Christian Association), a fim de organizar atividades musicais entre as tropas que estavam nos Balcãs à espera da desmobilização, quando a guerra acabou. Em 1919, Holst regressou a Inglaterra, onde começava a ser conhecido como compositor. *Os Planetas* tinha sido interpretada pela primeira vez em público em Londres e, nos anos seguintes, iria tornar-se familiar ao público da Grã-Bretanha e de outros países.

Holst voltou às suas anteriores atividades pedagógicas no St. Paul's Girls' School e no Morley College e foi nomeado professor de composição do Royal College of Music e do University College de Reading. Em 1923, visitou os Estados Unidos como conferencista, a convite da Universidade de Michigan. Estas ocupações não o impediram de continuar a compor: terminou a ópera satírica *The Perfect Fool* («O Perfeito Bufão») em 1922 e

A. Hernández, Londres



A. Hernández, Londres

Holst encontrou na paz e tranqüilidade de Thaxted o ambiente necessário para efetuar o seu trabalho de compositor. Em cima: porta da casa onde viveu de 1917 a 1925. À direita: um anúncio do festival musical que se realiza anualmente em Thaxted e, ao fundo, a igreja da localidade. O festival recorda, todos os anos, a música de Holst.

os neoclássicos *Fugal Overture* e *Fugal Concerto* em 1922-1923. Em conseqüência de um acidente em 1923, ao cair do estrado quando dirigia um ensaio em Reading, a sua saúde ressentiu-se. Devido a isso, teve de abandonar o ensino para passar a maior parte do ano de 1924 em Thaxted, onde compôs a *First Choral Symphony* (1.ª sinfonia coral) e a ópera *At the Boar's Head* («Na Cabeça do Javali»). Depois de recuperado, voltou a dar aulas na St. Paul's Girls' School, mas deixou o seu trabalho no Morley College, embora continuasse a seguir de perto as atividades musicais do centro.

Últimos anos

Em 1927, Holst terminou a sua obra orquestral *Egdon Heath*, baseada num extrato de um romance de Thomas Hardy, e no ano seguinte escreveu *Moorside Suite*, para fanfarra, como peça de prova para o concurso do campeonato nacional de bandas que se efetuava anualmente em Londres. Devido à sua familiaridade com o trombone, Holst sentiu sempre um grande interesse pelas bandas. Quando a BBC lhe encomendou uma obra para a sua banda militar, escreveu o prelúdio e *scherzo Hammersmith*, descrição musical deste bairro londrino que tão bem conhecia dos seus anos de estudante. Outras obras deste período são o duplo concerto de dois violinos e orquestra, a ópera *The Wandering Scholar* («O Estudante Vagabundo») e a *Fantasia Coral*, encomenda do Three Choirs Festival, que se realizou em Gloucester em 1931. Em 1932, Holst visitou novamente os Estados Unidos, desta vez como conferencista convidado pela Universidade de Harvard, mas o seu trabalho ali viu-se interrompido por uma doença que iria restringir as suas atividades para o resto da vida: uma úlcera no duodeno. De regresso a Inglaterra, continuou a compor obras corais e escreveu o *Lyric Movement* («Andamento Lírico») para violeta e pequena orquestra.

Nos princípios de 1934, a sua doença ainda não estava curada. Após um período de tratamento numa clínica de Londres, decidiu submeter-se a uma operação, na esperança de poder voltar a levar uma vida relativamente normal, embora mais limitada. A operação foi coroada de êxito, mas a constituição física de Holst não resistiu e a morte sobreveio a 25 de maio de 1934. Trabalhava numa sinfonia, de que só escreveu o *scherzo*. □

Capítulo 10

Uma obra precursora

Holst alcançou a maturidade como compositor relativamente tarde. As suas primeiras composições mostram vagamente o que chegaria a ser característico do seu estilo posterior. Mais tarde, referir-se-ia a elas como «primeiros horrores». Nos seus tempos de estudante, sentiu-se muito influenciado pela música de Wagner, influência que levaria muito tempo a desaparecer. Em resultado dos seus estudos de sânscrito, compôs, em 1899, uma ópera a que deu o título de *Sita* (1900-1906), inspirada na mitologia hindu mas de estilo e concepção wagnerianos. Esta obra não foi bem acolhida e a sua falta de êxito, especialmente quando a apresentou a concurso para o Prêmio Ricordi de 1906-1908, contribuiu para que Holst se apercebesse de que sua própria linguagem musical devia trilhar outros caminhos.

Nos princípios do século xx, alguns amigos do compositor, como Cecil Sharp e Ralph Vaughan Williams, percorriam a Inglaterra rural para recolher canções populares nas zonas onde a música tradicional tinha de certo modo conseguido sobreviver às mudanças culturais e sociais produzidas pela Revolução Industrial. Se bem que Holst não pudesse entregar-se a esse trabalho, os amigos mostravam-lhe o que tinham encontrado e o compositor não tardou a dar-se conta de que a música tradicional do passado lhe poderia indicar o caminho a seguir para desenvolver a nova música do futuro. As canções populares proporcionaram-lhe o impulso de que necessitava para se distanciar de Wagner. A simplicidade delas, a sua modalidade e a liberdade rítmica iriam ter nele uma grande influência, permitindo-lhe desenvolver um estilo próprio. De início, só fez arranjos sobre melodias populares, como em *A Sommerset Rhapsody* (1906-1907). Depois, escreveu canções pseudopopulares, como *Two Songs without Words* (1906), para pequena orquestra. Na terceira e última fase, assimilou por completo as características da música popular inglesa, incorporando-as no seu próprio estilo. Neste período, a sua primeira produção foi a ópera de câmara *Sãvitri,* cuja letra e música escreveu em 1908. Esta obra revela uma notável economia tanto de recursos como de construção musical, pois foi composta só para três cantores, com um conjunto orquestral de vinte músicos. Tal como no caso de *Sita,* o libreto de *Sãvitri* baseia-se num conto traduzido do sânscrito, mas, neste segundo trabalho, Holst conseguiu captar, em parte, a maneira hindu de ver a vida e não apenas utilizar o assunto como pretexto para a música, como tinha feito em *Sita*. Nas suas obras de inspiração sânscrita escritas no mesmo período, Holst explorou diversas possibilidades no domínio da técnica musical, entre elas escalas pouco habituais e um metro «assimétrico», como cinco ou sete tempos no compasso, que julgava serem particularmente adequados para a sua adaptação a um texto inglês.

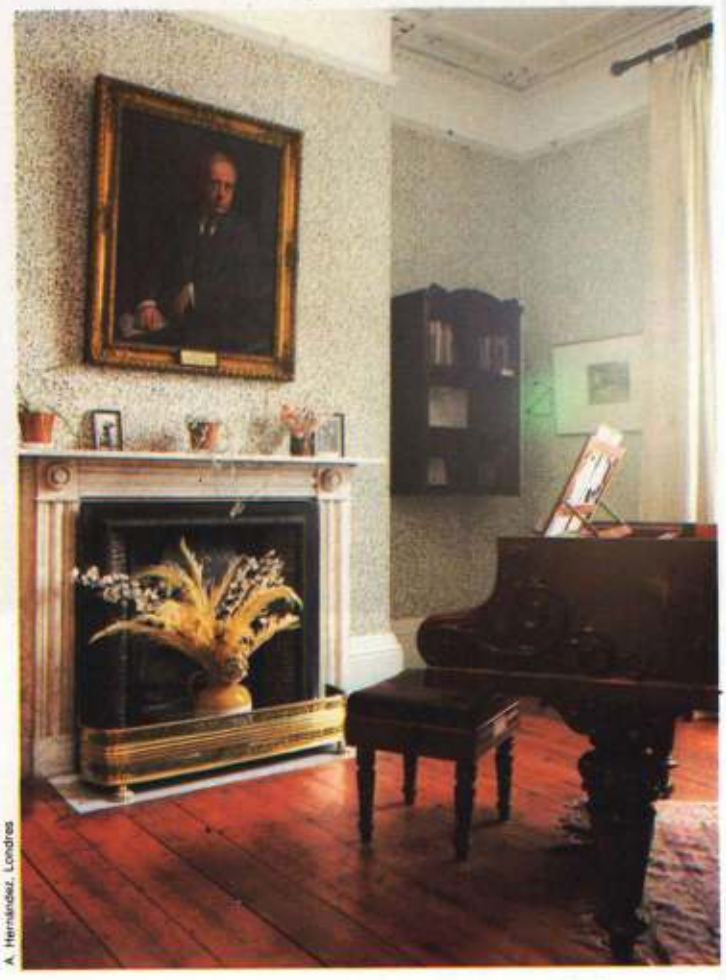
Em 1908, Holst passou umas férias na Argélia e ficou muito impressionado com a música que ouviu neste país. O resultado foi a suíte orquestral *Beni Mora,* completada em 1910 e que integra alguns temas que tinha anotado em viagem, especialmente um breve motivo para flauta que se repete de forma quase hipnótica.

As visitas a Londres dos Bailados Russos nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial também exerceram uma forte influência sobre Holst. Nessas ocasiões teve oportunidade de ouvir os mais importantes compositores europeus, mormente *O Pássaro de Fogo, Petruska* e *O Rito da Primavera*, que causaram nele uma forte impressão. Anos mais tarde, utilizaria, amiúde, exemplos de *Petruska* nas suas aulas de orquestração aos alunos do University College, de Reading. Também se sentiu interessado pelas *Cinco Peças para Orquestra,* de Schönberg, interpretadas em Londres em 1912 e 1914 e que lhe deram a idéia de escrever uma suíte orquestral em grande escala.

Uma obra popular: «Os Planetas»

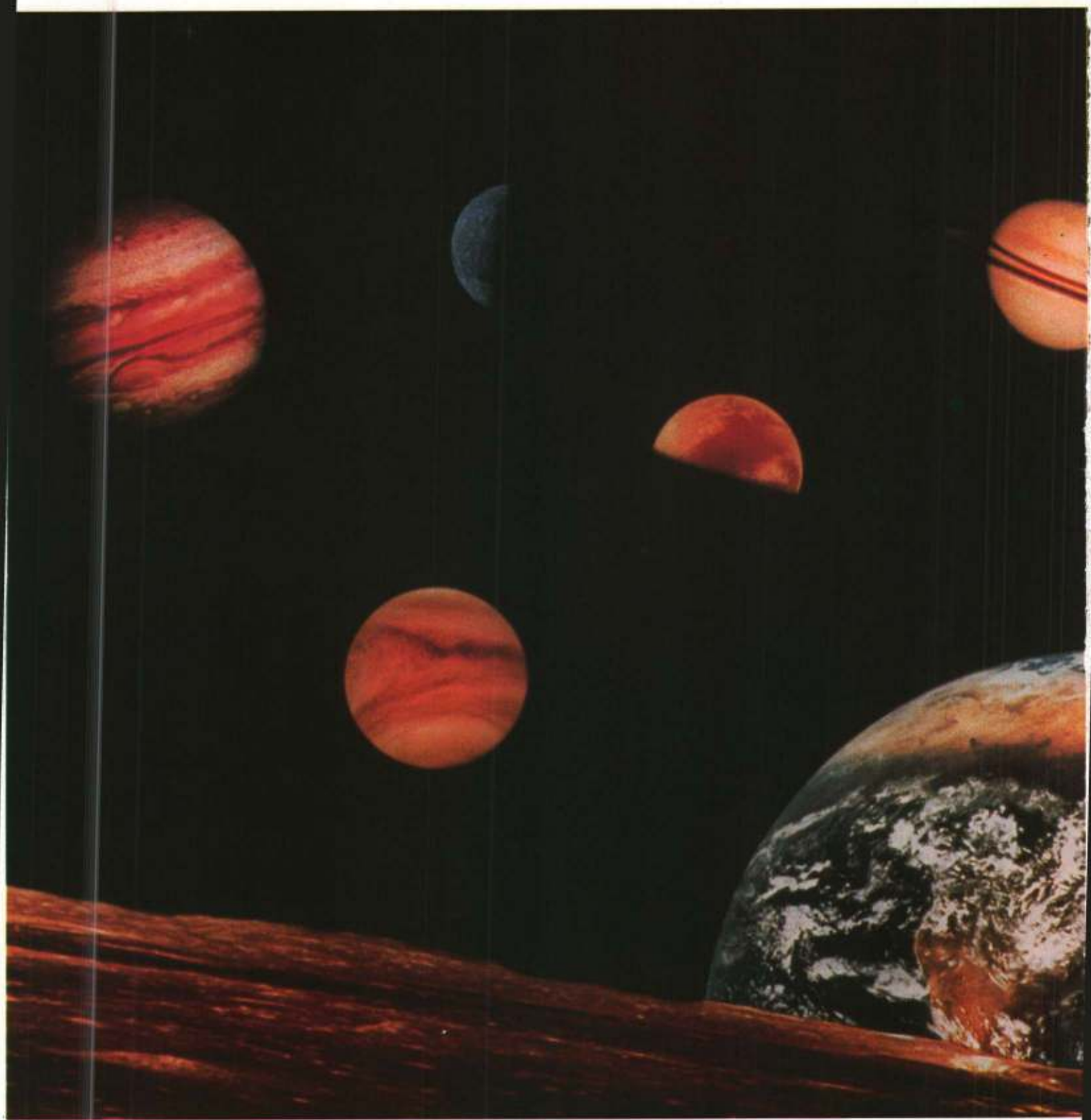
Quando Holst começou a escrever *Os Planetas,* já se tinha libertado da influência wagneriana dos seus tempos de estudante, havia [illegible] similado as característic essenciais da canção pop lar inglesa e entrado [illegible] contato com as criaçõ mais recentes dos ma avançados compositores e ropeus. Estava, pois, em e celente posição para cri uma obra em que todas e tas influências se fundisse numa linguagem própria característica. Interessad como estava nas possibil dades musicais da astrolo gia, pensava que as carac terísticas astrológicas do planetas lhe poderiam dar base para uma obra orques tral com possibilidades d contrastes dramáticos efeitos atmosféricos de mu danças de humor. Assim decidiu compor sete anda mentos e ordenou-os d modo a conseguir o máxim efeito musical e não segun do um estrito rigor astrológi co, a fim de produzir «uma série de estados de alma» para citarmos a sua própria descrição da obra.

Começou a escrever o primeiro andamento, «Marte, o Deus da Guerra», poucos meses antes de começar a Primeira Guerra Mundial, numa altura em que a corri-



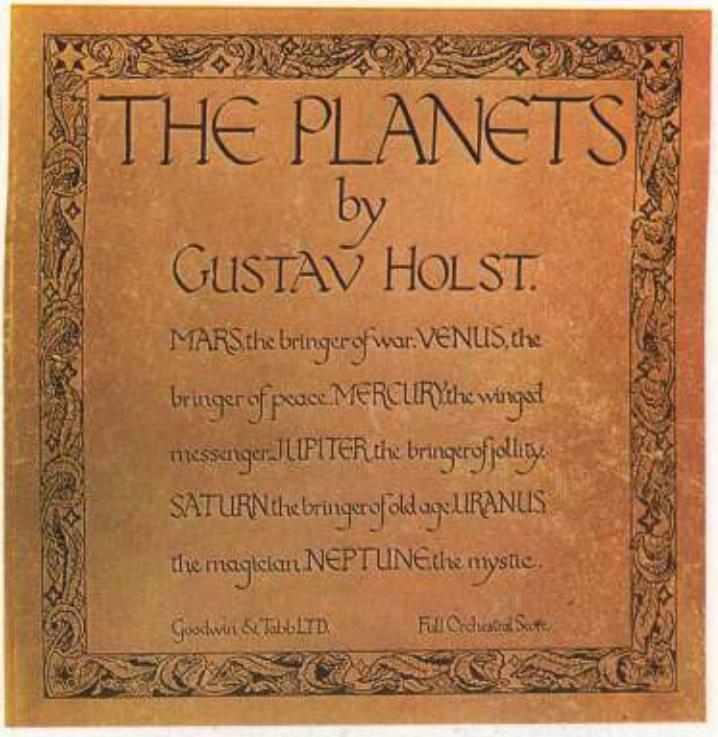
A. Hernández, Londres

Apesar do acidente sofrido, Holst viajou até aos EUA, onde deu conferências e dirigiu concertos na Universidade de Michigan. Mas, ao regressar, o mal-estar obrigou-o a recolher-se em Thaxted. A imagem mostra o ambiente da sala de trabalho de Holst durante os doze meses que durou o exílio.



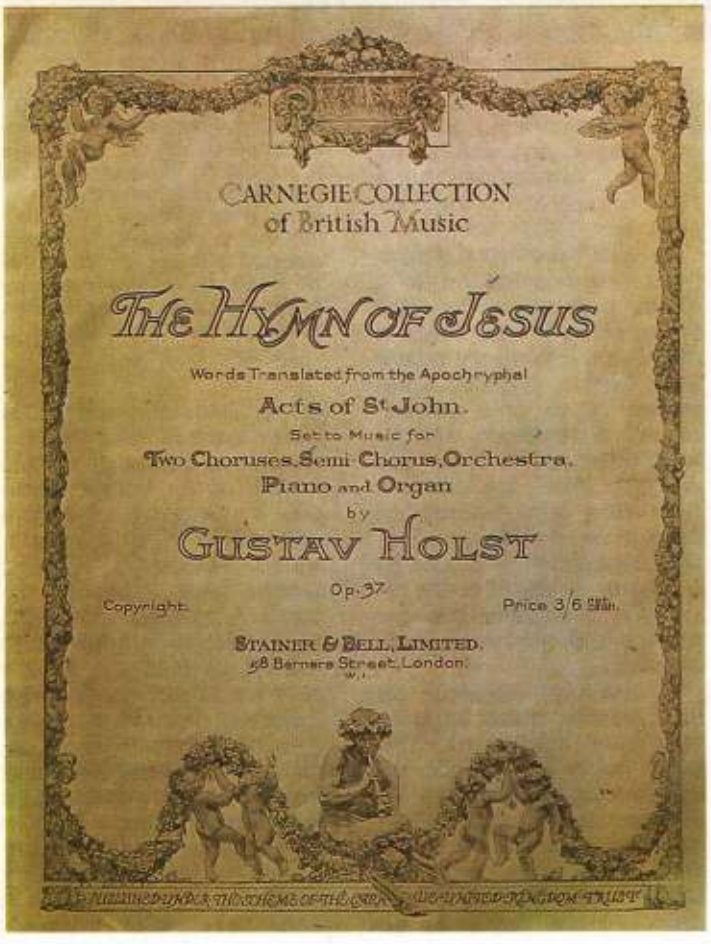
da às armas estava alcançando o seu zênite e o confronto violento parecia inevitável. Havia outros exemplos de música guerreira, como *Uma Vida de Herói,* de Richard Strauss (que Holst talvez tivesse conhecido quando atuava como trombonista), mas nunca com a violência que encontramos em «Marte». A utilização do compasso quinário confere à música um intenso ímpeto, evocando imagens de guerra mecanizada, que se combinam com a hipnótica repetição de um ritmo percutido para produzir um efeito de terror absoluto. O segundo andamento, «Vênus, a Deusa da Paz», traz uma atmosfera de calma após a violência de «Marte», que recorda o contraste entre a primeira e a segunda das *Cinco Peças,* de Schönberg, e que revela influências da *Sinfonia do Mar,* de Ralph Vaughan Williams, e de *O Rito da Primavera,* de Stravinsky. A peça seguinte, «Mercúrio, o Mensageiro Alado», é ligeira, ágil, com abundante utilização da flutuação rítmica, pela sobreposição de três semínimas e seis colcheias no compasso 6/8. Em «Júpiter, o Deus da Alegria», Holst faz contrastar a buliçosa música do início com uma seção central que contém uma ampla melodia «inglesa», que recorda Edward Elgar. Embora os estilos dos dois compositores sejam muito diferentes, Holst foi consideravelmente influen-

Image Bank



Fabbri

Gustav Holst nunca considerou Os Planetas *como uma das suas melhores obras, mas, no regresso do Oriente Médio, onde havia dirigido concertos para os soldados aliados, verificou que a estréia fora um êxito. Em cima: capa da edição da obra por Goodwin e Tabb.*



Fabbri

ciado por Elgar e pelo seu êxito ao conseguir restaurar a fama da música inglesa. Como escreveria mais tarde: «Normalmente, cita-se o ano de 1880 com a data do 'moderno renascimento' da música inglesa. Para mim, ele iniciou-se cerca de vinte anos depois, quando descobri as *Variações Enigma*, de Elgar. Pensei que nelas havia música de uma qualidade única neste país desde a morte de Purcell.» Em «Saturno, o Deus da Velhice», Holst descreve a passagem do tempo através da alternância de dois acordes em baixo contínuo, tal como os utilizados por Schönberg na sexta das suas *Pequenas Peças de Piano*, com secções sincopadas contrastadas que evocam o pânico da permanente luta da vida contra as forças da doença e da invalidez física. Em «Úrano, o Mago», nota-se nitidamente a influência de *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Dukas, e contém um acorde «mágico», similar ao de *O Pássaro de Fogo*, de Stravinsky. No último andamento, «Netuno, o Místico», Holst acrescentou um coro de vozes femininas à orquestra já numerosa, para produzir um novo colorido cromático, de modo que as vozes, ao fundirem-se, no final da obra, evocassem a vastidão do espaço interestelar. Embora se possam detectar influências em *Os Planetas*, Holst infundiu-lhes a sua personalidade musical e criou uma obra de caráter diferente, inglesa mas cosmopolita, revolucionária mas tradicional, que representa uma contribuição importante para o conjunto de obras-primas do século xx.

Em 1917, Holst iniciou outra obra de envergadura, *The Hymn of Jesus* («Hino de Jesus»), com dois coros, um semicoro feminino e orquestra, utilizando um texto apócrifo do Novo Testamento, *Os Atos de S. João*, que está associado ao uso da dança nos princípios da Igreja Cristã. Esta obra caracteriza-se por contrastes dramáticos de expressão musical e por dois hinos de cantochão, o *Pange lingua* e o *Vexilla Regis*, tocados pelos trombones no prelúdio e de novo repetidos durante o próprio *Hino*, proporcionando, assim, uma ligação entre as duas seções.

Após o seu regresso a Inglaterra, vindo de Salônica, Holst continuou a trabalhar na sua ópera satírica *The Perfect Foo* , que seria representada em Londres em 1923. Holst ridiculariza nela as absurdas conven-

A estréia de The Hymn of Jesus *trouxe a Holst um êxito notável.* The Times *disse acerca dele que tinha «alcançado a posição, estranha para um inglês, de ser um compositor verdadeiramente popular». A obra fê-lo passar por todas as incomodidades que, para um homem como ele, a fama implicava. À esquerda: capa de uma das edições da obra.*

ções da ópera, que tinha podido observar de perto como trombonista na Carl Rosa Opera Company. A obra desconcertou tanto os críticos como o público, que não sabiam se deveriam tomá-la a sério ou não. A ópera contém paródias de árias de Verdi e de Wagner, os cenários são pobres, o argumento fraco e o herói (o Bufão) só pronuncia uma palavra em toda a obra, e é tal a sua apatia que, no final, adormece. *The Perfect Fool* é representada poucas vezes na sua totalidade, mas a música do bailado com que se inicia, e que consiste numa evocação dos espíritos elementares da Terra, da Água e do Fogo, costuma ser executada como obra orquestral independente.

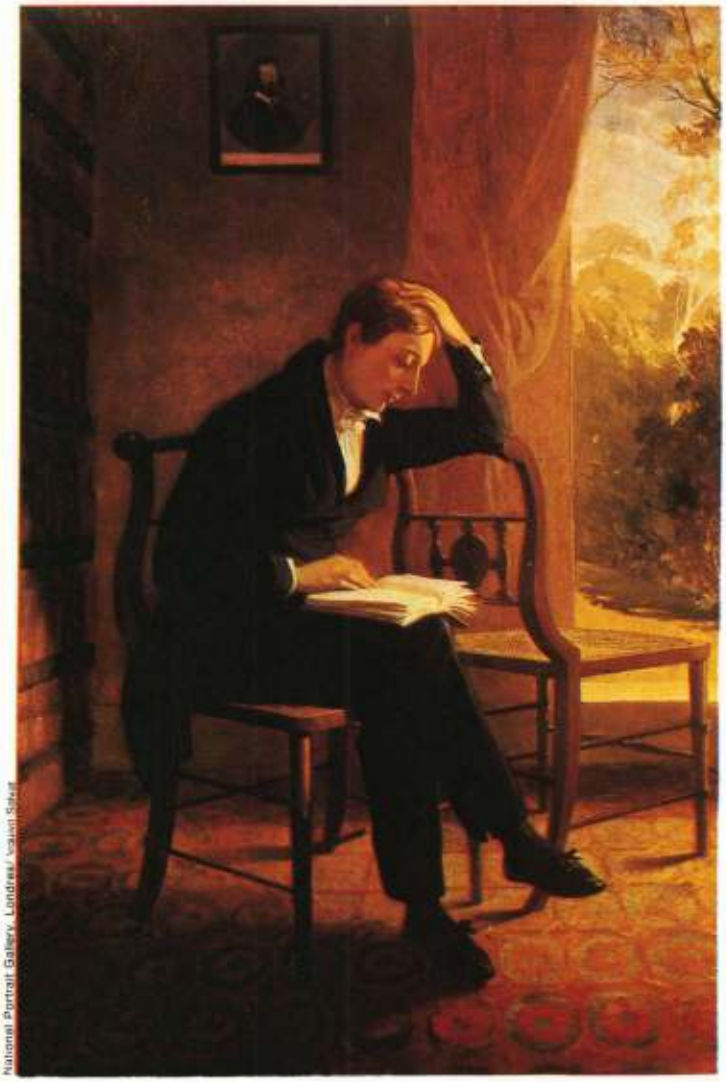
Obras de base literária

Para a sua ópera seguinte, *At the Boar's Head,* Holst lembrou-se de adaptar a letra da obra de Shakespeare *Henrique IV* a melodias populares inglesas, desconcertando novamente o público. Embora Holst conseguisse combinar com êxito letra e música, os ouvintes acharam que dispunham de pouco tempo para apreciar cada melodia antes que aparecesse a seguinte. Além disso, como estavam habituados a ver as obras de Shakespeare nas suas versões originais, consideraram a idéia de lhes dar um acompanhamento de música popular um pouco estranha.

Em 1922 e 1923, Holst escreveu duas obras neoclássicas, *A Fugal Overture,* para orquestra, e *A Fugal Concerto,* com flauta, oboé e orquestra, nas quais chegou à concepção do estilo neoclássico, independentemente do seu desenvolvimento na Europa. Estas obras, que são agradáveis e sem afetação, estão isentas do tipo de neoclassicismo de «nota falsa», que frustrou as obras de muitos imitadores de Stravinsky. A natureza linear desta música parecia abrir um novo caminho para a futura evolução do próprio Holst, que, segundo parecia, já alcançara o seu limite na elaboração dos efeitos harmônicos de *The Hymn of Jesus* e procurava um caminho mais produtivo para poder desenvolver a sua música.

Além do *scherzo,* que pertence à sinfonia que deixou incompleta por sua morte, a única tentativa de Holst de compor uma sinfonia de grandes proporções foi a *First Choral Symphony,* escrita em 1923-1924. Para esta obra, selecionou passagens dos poemas de John Keats e preparou-os para solos de soprano, coros e orquestra. Escrita em quatro andamentos, segundo a estrutura da sinfonia convencional, o resultado não foi totalmente satisfatório e não agradou nem aos músicos nem aos admiradores da poesia de Keats, que ficaram desconcertados perante o critério na escolha dos diversos fragmentos que julgou adaptarem-se aos seus objetivos.

A sua obra seguinte de importância tinha também uma base literária. Durante anos havia aproveitado todas as oportunidades de passear pelos campos do seu país e sentia um especial afeto pela zona de Dorset, que Thomas Hardy descreve nos romances do grupo Wessex. Holst visitou Hardy na sua casa de Dorchester e, depois de ler *The Return of the Native,* começou a compor a obra para orquestra *Egdon Heath,* retrato musical dos tojais de Dorset onde a história decorre. A paisagem desolada e monótona reflete-se na música, à qual se critica a falta de emoções, mas que descreve muito bem a natureza do tema e é muito característica do estilo de Holst nas suas composições da maturidade. Hardy morreu antes de a obra se ter estreado e Holst anotou na partitura: «Homenagem a Thomas Hardy.» Também teve contatos literários com o poeta Robert Bridges, cujos poemas musicou em *Seven Part-Songs,* para vozes femininas e cordas, e com Helen Waddell, que dedicou a sua vida ao estudo da literatura medieval. Holst musicou algumas das suas traduções do latim medieval nos *Six Choruses,* para vozes masculinas e cordas, e nos *Eight Canons,* para coros mistos, e utilizou também uma narrativa de um dos seus livros como base para a ópera em um ato *The Wandering Scholar,* com libreto de Clifford Bax. Holst também empregou textos de Robert Bridges na sua *Choral Fantasia,* a qual inclui uma complexa e difícil parte de órgão, escrita a pedido do organista que ia estreá-la no Three Choirs Festival de 1931, na Catedral de Gloucester.



National Portrait Gallery, Londres/ Josun Sáez

Holst trabalhou na sua Choral Symphony *nos tempos em que, afastado do mundo, desfrutava a solidão de Thaxted «e via crescer a sinfonia entre as flores e as plantas». Para a sinfonia, o músico utilizou uma seleção feita por ele de textos de Keats, de quem era assíduo leitor. Em cima: retrato de John Keats, pintado em 1821 por J. Severn.*

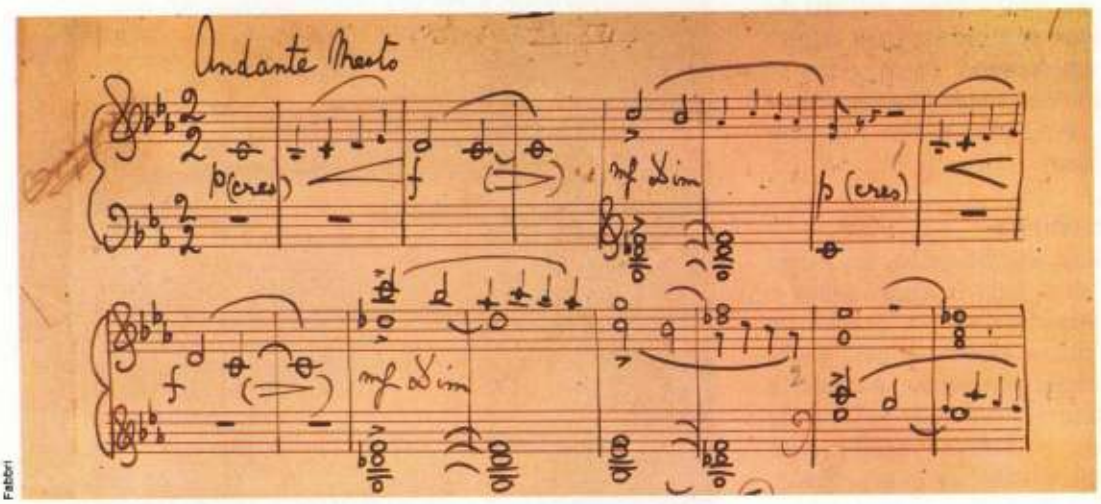
Obras diversas

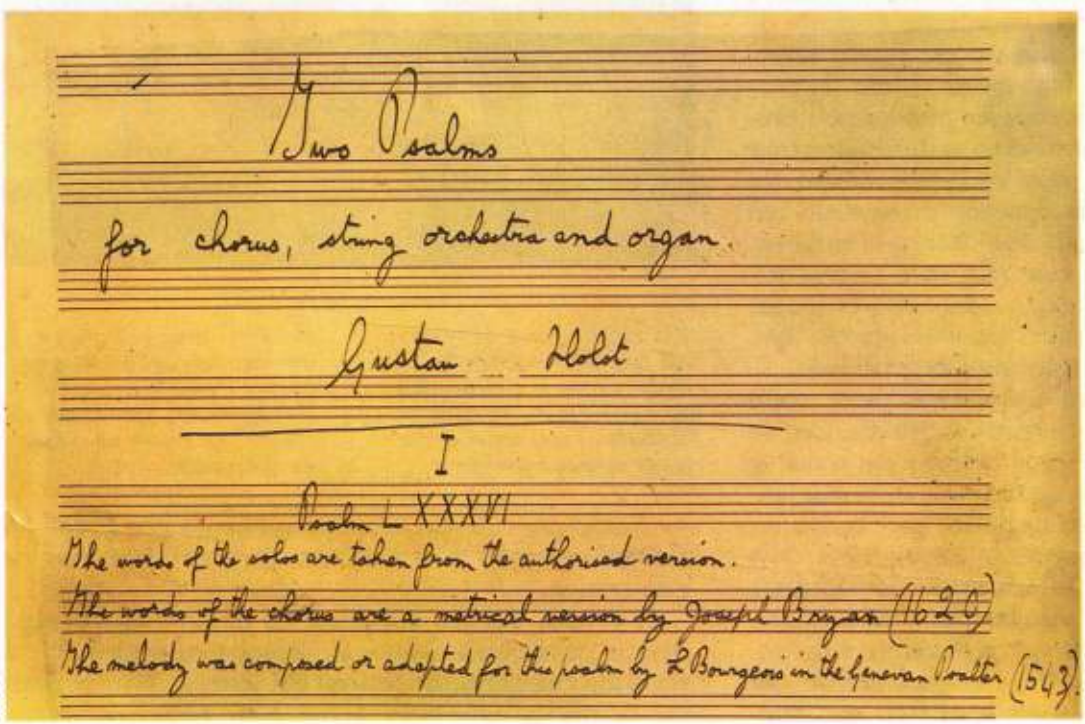
Ao longo de toda a sua carreira, Holst dedicou tanto cuidado à composição de pequenas peças como à de trabalhos de envergadura. O seu canto de Natal *In the Bleak Midwinter* («No Inverno Gelado»), com letra de Christina Rossetti, é conhecido em todo o mundo de língua inglesa. Em canções como *This Have I Done for My True Love* («É o Que Tenho Feito pelo Meu Verdadeiro Amor»), conseguiu combinar a originalidade com a capacidade de manter o nível técnico da música dentro das possibilidades de músicos amadores. Nas *Four Songs,* para voz e violino, reduziu o material musical ao mínimo indispensável, para alcançar uma expressão direta e simples.

Graças ao seu trabalho como professor em escolas para jovens, Holst estava muito familiarizado com as possibilidades corais das vozes femininas e, ademais de as ter utilizado no andamento final de *Os Planetas,* compôs e arranjou para elas muitas obras menores. Perto do fim da vida, recorreu a vozes femininas sem acompanhamento para experimentar a escrita em várias claves a um tempo, como em *Eight Canons,* e, como em todos os seus trabalhos, o resultado foi surpreendente pela sua espantosa facilidade de execução.

Nas suas obras, Holst experimentou constantemente

e mostrou-se curioso sempre em ensaiar novas idéias e perspectivas, em vez de se contentar com repetir simplesmente fórmulas já aceitas. Às vezes, acertou, como em *Os Planetas*, que é uma obra extraordinária, apesar das suas contradições. Outras, nem ele próprio estava seguro do seu trabalho, como aconteceu com o *Terzetto* de flauta, oboé e violeta, que ouviu muitas vezes antes de o aprovar. Esta recusa em repetir êxitos passados impediu-o de colher êxitos crescentes ao longo da vida. Agora, em compensação, estamos aptos a ver sua obra de um ângulo histórico e a avaliar o significado da sua corajosa e sincera carreira. ■

Já em 1912 Holst se mostrava preocupado em achar «o idioma musical da língua inglesa», a fim de conseguir melodias que pudessem ser sentidas «em uníssono com as palavras». O conhecimento de um Hinário Inglês *com antigos cantos gregorianos, que o seu amigo Vaughan Williams preparava, foi a inspiração para o seu* Salmo 86, *do qual reproduzimos embaixo um fragmento da partitura, com esclarecimentos de Holst.*

Fabbri



Fabbri

Catálogo de obras

Obra orquestral
Walt Whitman, abertura (1899), op. 7 ● *The Cotswolds,* sinfonia em fá maior, op. 8 (1899-1900) ● Suíte de bailado, em mi bemol maior (1899, rev. 1912) ● *Indra,* poema sinfônico (1903), op. 13 ● *The Mystic Trumpeter* (Whitman), soprano e orquestra (1904, rev. 1912), op. 18 ● *A Song of the Night,* violino e orquestra (1905), op. 19/1 ● *Invocation,* violoncelo e orquestra (1911), op. 19/2 ● *Songs of the West* (1906-1907), op. 21/1 ● *A Somerset Rhapsody* (1906-1907), op. 21/2 ● *Two Songs without Words: Country Song* e *Marching Song,* orquestra de câmara (1906), op. 22 ● Suíte n.º 1, em mi bemol maior, banda militar (1909), op. 28/1 ● Suíte n.º 2, em fá maior, banda militar (1911), op. 28/2 ● *Beni Mora,* suíte oriental (1909-1910), op. 29/1 ● *St. Paul's Suite,* cordas (1912-1913), op. 29/2 ● *The Planets: «Mars», «Venus», «Mercury», «Jupiter», «Saturn», «Uranus», «Neptune»* (com coro feminino) (1914-1916), op. 32 ● *Suite Japanese* (1915), op. 33 ● *A Fugal Overture* (1922), op. 40/1 ● *A Fugal Concerto,* flauta, oboé e cordas (1923), op. 40/2 ● *Egdon Heath,* «Homenagem a Hardy» (1927), op. 47 ● *A Moorside Suite,* fanfarra (1928) ● *Duplo Concerto,* 2 violinos (1939), op. 49 ● *Hammersmith,* banda militar (1930); orquestra (1931), op. 52 ● *Jazz-band Piece* (1932) ● *Book Green Suite,* cordas (1933) ● *Lyric Movement,* violeta e orquestra de câmara (1933) ● *Scherzo* (1933-1934).

Obra coral
Clear and Cool (C. Kingsley, 1897), op. 5 ● *King Estmere* (anónimo, 1930), op. 17 ● *Choral Hymns for the Rig Veda* (trad. Holst, 1908-1910), op. 26 ● *The Cloud Messenger* (Kalidassa, trad. Holst, 1909-1910), op. 30 ● *Hecuba's Lament* (Eurípides, trad. Murray, 1911), op. 31/1 ● *Hymn to Dionysus* (Eurípides, trad. Murray, 1913), op. 31/2 ● 3 *Festival Choruses* (1916), op. 36-a ● *The Hymn of Jesus* (*Atos de S. João,* trad. Holst, 1917), op. 37 ● *Ode to Death* (W. Whitman, 1919), op. 38 ● *First Choral Symphony,* soprano, coro e orquestra (Keats, 1923-1924), op. 41 ● 7 canções, soprano, coro feminino e orquestra de cordas (Bridges, 1925-1926), op. 44 ● *A Choral Fantasia,* soprano, coro, órgão, cordas, metais e percussão (Bridges, 1930), op. 51 ● 6 *Choruses* (latim mediev., trad. Waddell, 1931-1932) ● Numerosas composições corais, sem acompanhamento orquestral ● Numerosas canções para voz e piano sobre textos de autores ingleses e do *Rig Veda.*

Música dramática
The Revoke, ópera (F. Hart, 1895), op. 1 ● *The Youth's Choice,* ópera (Holst, 1902), op. 11 ● *Sita,* ópera (Holst, segundo o *Ramaiana,* 1900-1906), op. 23 ● *Sãvitri,* ópera de câmara (Holst, segundo o *Mahãbhãrata,* 1908; estr. 1916), op. 25 ● *The Perfect Fool,* ópera (Holst, 1918-1922; estr. 1923), op. 39 ● *At the Boar's Head,* ópera (segundo Shakespeare, 1924; estr. 1925), op. 42 ● *The Golden Goose,* bailado (J. Joseph, 1926), op. 45/1 ● *The Morning of the Year,* bailado (S. Wilson, 1926-1927), op. 25/2 ● *The Wandering Scholar,* ópera de câmara (C. Bax, 1929-1930; estr. 1934), op. 50.

Perfil biográfico

Capítulo 11

Elgar, um renovador da música inglesa

«Figlio mio, questo è un capolavoro sublime.» Foram estas as palavras de Pio XII ao abençoar Sir John Barbirolli e a agradecer-lhe, após a representação da obra de Elgar *The Dream of Gerontius*, encenação do poema do cardeal Newman, na qual a fé e o talento do autor do texto e do compositor se fundem para erguer um dos pilares artísticos do catolicismo. Nem todos os compositores britânicos foram crentes fervorosos e muito poucos foram católicos e ainda menos por sua livre escolha, como no caso de Elgar.

Anos de formação extra-acadêmica

Nascido em 2 de junho de 1857, em Broadheath, aldeia próxima de Worcester, com uma bela situação sobre o rio Severn, a criança foi batizada com os nomes de Edward William. O pai, William Henry Elgar, dedicava-se à música de uma forma modesta. Durante a semana, ia até Worcester para tomar conta da sua loja de artigos musicais e, aos domingos, fazia o mesmo para tocar órgão em St. George, igreja católica desta cidade, apesar de ser protestante. Estas duas atividades proporcionaram ao jovem Elgar um contato prematuro com a música. Assim que pôde, começou a ajudar na loja, ao mesmo tempo que lia música, experimentava os instrumentos, falava com os músicos (que deviam ser forçosamente todos os de Worcester) e, aos domingos, ajudava o pai na Igreja de St. George, onde seria ajudante de organista e, mais tarde, herdaria do pai aquele lugar.

Worcester era então uma florescente cidade de província, com uma especial preocupação pública pela música. A sua catedral emparceirava com as de Gloucester e de Hereford na realização dos concertos anuais do Three Choirs Festival. Este festival, inaugurado em 1724 e ainda em vigor hoje em dia, celebra-se rotativamente em cada uma das três catedrais, com a participação dos coros de cada uma delas e de cantores locais, bem como de solistas e orquestras convidados, que oferecem uma semana de música de alta qualidade.

No tempo de Elgar, nem todas estas peças eram obras-primas. Na Inglaterra vitoriana, o grande coro de amadores gozava de enorme popularidade em todas as cidades de província. Assim, os festivais de maior importância competiam uns com os outros para conseguirem obras novas de compositores já consagrados. Nas lojas de artigos musicais em segunda mão da Inglaterra dos nossos dias vêem-se, amontoados nas estantes, milhares de partituras de obras vocais de reduzido êxito. Porém, este era um campo para o qual tinham de contribuir todos os compositores britânicos que queriam viver do seu trabalho. Além disso, também se pediam obras a compositores estrangeiros, como Mendelssohn, Dvořák e Gounod.

Com o tempo, a contribuição de Elgar iria ser a mais importante de todas. Mas, como é natural, na infância, limitou-se a ouvir, enquanto na sua mente começavam a formar-se idéias sobre o seu futuro profissional. Apesar disso, continuou a não freqüentar estudos acadêmicos, se excetuarmos algumas lições de piano. Elgar costumava dizer que os seus professores tinham sido as partituras que leu e a música que ouviu. E podia ter acrescentado que os esforços desenvolvidos para tocar violino

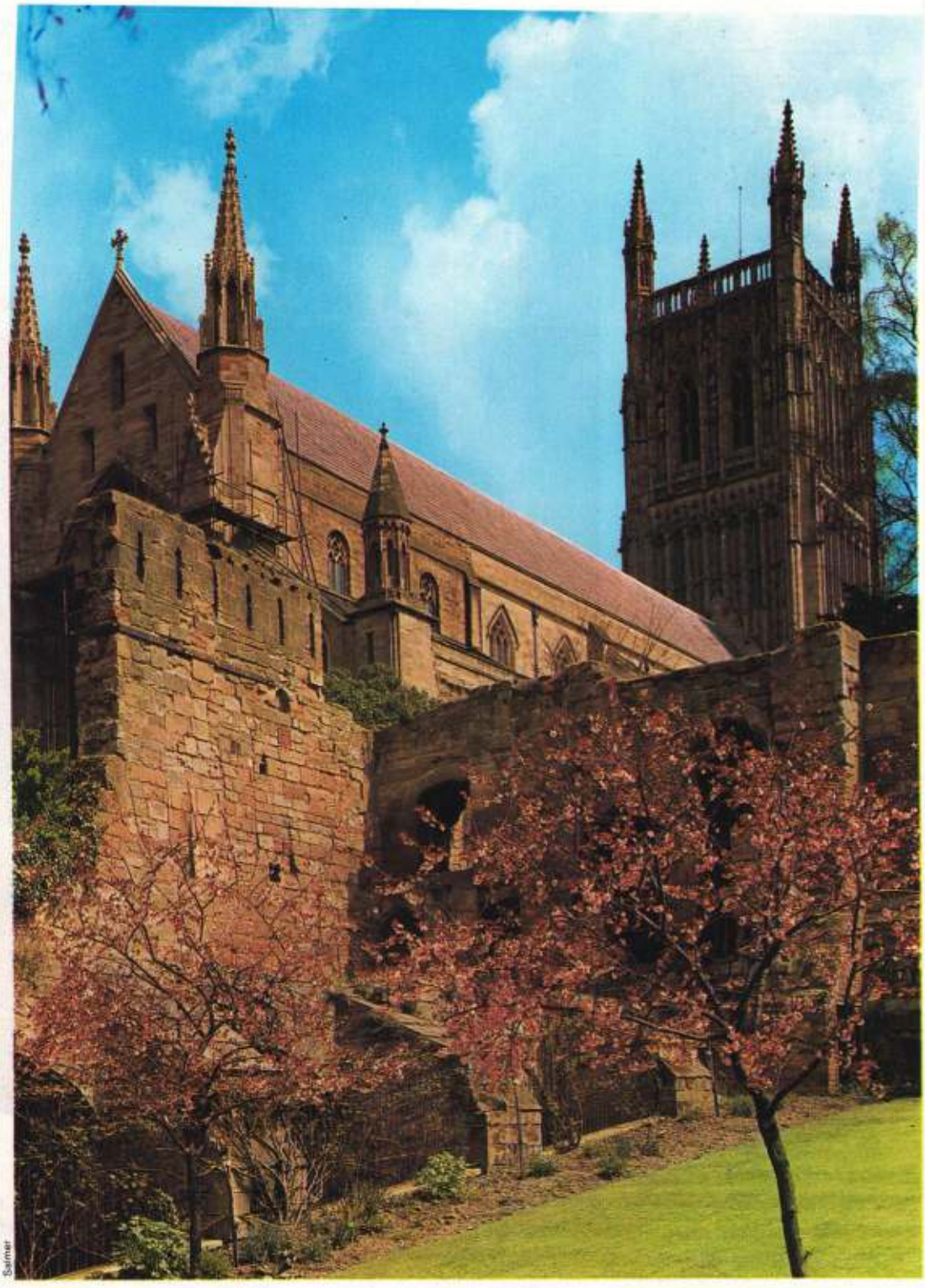
A. Hernández. Londres

Em cima: a casa de campo na vila de Broadheath, onde nasceu o quarto filho do casal Elgar, Edward William. Foi o único a ver a luz naquela ambiente bucólico, uma vez que os irmãos mais velhos, Harry, Lucy e Polly, e os que se lhe seguiram, Joe, Frank e Helen, nasceram na cidade de Worcester.

— desde muito cedo o seu instrumento preferido — o tinham ajudado a transformar-se num magnífico orquestrador.

Por isso, foi de considerável importância a experiência prática que adquiriu, tocando em orquestras de segunda categoria, de festival em festival. Não tardou a ver-se muito solicitado, como bom violinista, regente

Em meados do século XIX, Worcester era uma cidade muito próspera, com um comércio ativo e uma vida cultural considerável. A sua catedral (fotografia da direita), fundada em 680 e restaurada em 1084, era a sede periódica do Three Choirs Festival, o mais antigo festival musical inglês, no qual participam também as cidades de Gloucester e Hereford.



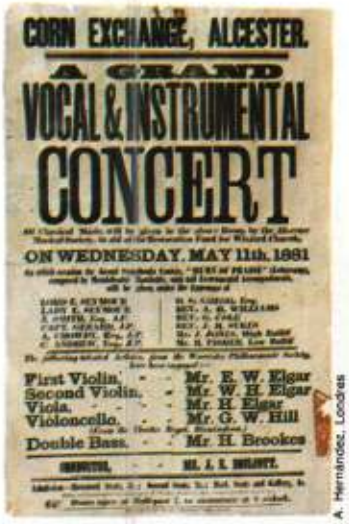
Salmer

Na fotografia de baixo: William e Anna Elgar, pais de Edward. William era organista na igreja católica de St. George, afinador de pianos e proprietário de uma loja de música na cidade de Worcester. A mulher, Anna, era uma pessoa culta, leitora de Longfellow e autora de poesias consideradas de qualidade.

A. Hernández. Londres

eficaz e eficiente orquestrador, para solucionar problemas em momentos de emergência. As sociedades locais começaram a chamá-lo e a oferecer-lhe trabalho, coisa de que muito necessitava, uma vez que com 16 anos, e depois de ter trabalhado sem êxito durante um ano no escritório de um advogado, sabia já, sem sombra de dúvida, que se a natureza o tinha dotado para alguma coisa era a música.

Uma decisão transcendente

Começaram a chegar algumas encomendas modestas, entre elas a direção da banda do County Lunatic Asylum, onde, uma vez por semana, os empregados tocavam para os internados neste centro. De certo modo, Elgar prosperou, de modo que Worcester, que a princípio fora uma meta, se transformou num ponto de partida para o mundo exterior. De fato, havia já algum tempo que Leipzig se apresentava como o objetivo a atingir, mas o custo de um curso no seu Conservatório tinha sido sempre proibitivo para a modesta situação econômica da família. Londres também exercia atração sobre ele e, pelo menos, estava mais ao seu alcance, já que podia ir de trem passar lá o dia. Numa destas viagens, conseguiu assistir a ensaios de orquestras e arranjou tempo para ter lições de violino com Adolphe Pollitzer, conhecido músico de orquestra. Um dia,

CORN EXCHANGE, ALCESTER.

A GRAND

VOCAL & INSTRUMENTAL

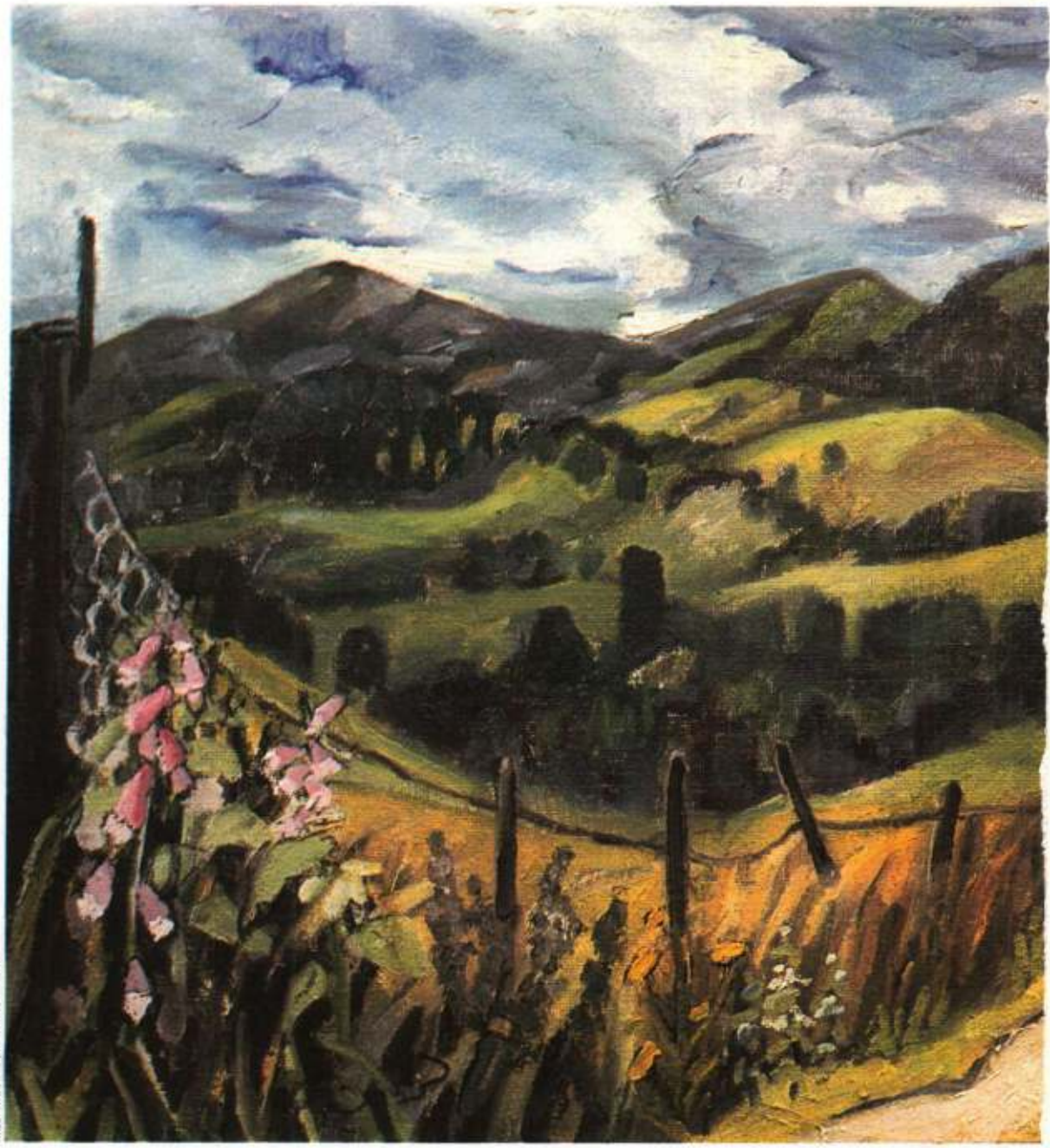
CONCERT

ON WEDNESDAY, MAY 11th, 1881

First Violin - - Mr. E. W. Elgar
Second Violin. - Mr. W. H. Elgar
Viola. - - - Mr. H. Elgar
Violoncello. - - Mr. G. W. Hill
Double Bass. - - Mr. H. Brookes

A. Hernández, Londres

Os dons do jovem Elgar ultrapassaram rapidamente os limites de Worcester e era chamado com freqüência a atuar em conjuntos de associações locais. O cartaz de um concerto em Alcester, em 1881, exibe o nome de Edward ao lado dos de outros membros da família.



Miss V. Cooke (A.R.C.A.), Londres

Elgar e a mulher, Alice, passaram uma lua-de-mel romântica em Ventnor, uma localidade da ilha de Wight, que gozava de prestígio pela proximidade de uma casa da rainha. Depois, viveram algum tempo em Londres, mas finalmente decidiram regressar a Worcestershire e instalaram-se na pequena cidade de Malvern, cujos agradáveis arredores aparecem no quadro da direita, da pintora Vivian Cooke.

Pollitzer levou-o a ouvir August Wilhelmj tocar o concerto de violino de Beethoven, experiência que obrigou Elgar a tomar uma decisão: no caso de ser possível vir a tocar como Wilhelmj, só o poderia conseguir com uma prática contínua, o que implicava abandonar qualquer outra coisa, inclusive as suas primeiras tentativas de compor. E, assim, decidiu ser compositor.

Nesta época, já tinham sido estreadas duas das suas peças menores. Uma orquestra de Birmingham, em que Elgar tocava, interpretara a *Sérénade mauresque*, e outra, de Worcester, a *Sevillana* («tentativa de retratar os sentimentos de uma festa espanhola», escreveu Elgar), com tão bons resultados que, logo a seguir, foi estreada em Londres. E *Salut d'amour* iniciava a sua longa vida como uma das preferidas de todos os tempos do repertório de salão, para o qual Elgar contribuiria regularmente.

Mas o que teve mais importância para a sua carreira foi o seu casamento.

Uma união feliz

Em 8 de maio de 1889 casou-se com Caroline Alice Roberts. Embora o pai de Alice, o general Sir Henry Gee Roberts, já tivesse falecido, ela, que nascera na Índia, quando o pai ali estava em comissão de serviço, continuava a pertencer a um meio militar. Segundo os valores da Inglaterra vitoriana, o seu casamento com Elgar era totalmente inviável: a filha de um general de divisão casar-se com um músico obscuro, que, além disso, era filho de um lojista! Não faltaram, com certeza, amigos e conhecidos a aconselhá-la no sentido negativo, mas o casamento funcionou maravilhosamente. Alice entregou-se de corpo e alma a Edward e foi fonte inesgotável de estímulo e ajuda. Por sua vez, Edward, quando chegou a altura, aceitou com gratidão as honras e distinções nacionais que agradavam a Alice e, sobretudo, à família desta. Pensa-se freqüentemente em Elgar como o arquétipo do cavalheiro inglês de então, mas não o era. As numerosas honrarias que recebeu, o

caráter patriótico de grande parte da sua música, o seu porte militar no fim da vida, o amor pelos cães e pelo campo inglês, o círculo dos amigos da mulher, tudo contribuiu para criar esta ilusão. Mas ele não foi mais do que um músico, que só se viu aceito pela aristocracia depois de ter triunfado. Além disso, era católico, religião minoritária em Inglaterra e que ainda nos nossos dias se olha com uma certa desconfiança. Não era rico nem nunca o chegou a ser, e, se gostava do campo, era apenas como refúgio da artificialidade da vida na cidade, nunca como meta para os esportes tradicionais da aristocracia. Tudo isto foi aceito por Alice sem pestanejar. Elgar afirmou que sua mulher fora o fator decisivo do seu êxito. A história, ainda que assinalando a grande qualidade da sua música, não pôs em causa o juízo do próprio Elgar neste sentido. Mas esse êxito não teve um começo fácil. A princípio, o casal instalou-se em Londres, mas voltou rapidamente para Worcestershire e fixou-se em Malvern, pequena e simpática cidade a poucos quilômetros de Worcester, onde Elgar continuou a dar aulas e a tocar violino. Após um novo regresso a Londres, o Three Choirs Festival de 1890 estreou a abertura *Froissart,* a melhor peça que Elgar escrevera até aí.

Novo regresso a Malvern. Aqui, o músico decidiu que, quer gostasse quer não, tinha de se adaptar às exigências do seu tempo e escrever obras corais para aqueles mastodônticos festivais corais. As suas esperanças viram-se realizadas. Nos anos seguintes, o nome de Elgar e a sua reputação como compositor estenderam-se de Worcester a toda a Inglaterra.

Primeiros êxitos

The Black Knight («O Cavaleiro Negro»), uma cantata, foi o princípio. Como era devido, estreou-se primeiro em Worcester, no Three Choirs Festival de 1893, e, pouco depois, foi interpretado noutros centros. Novello publicou-a, como já fizera com a abertura *Froissart.* A partir dessa altura, esta casa editora iria publicar tudo que Elgar escrevesse, aconselhada pelo seu assessor August Jaeger, de origem alemã. Jaeger, que seria imortalizado em *Nimrod,* uma das *Variations Enigma* («Variações Enigma»), tinha uma fé absoluta no valor da obra de Elgar e soube adivinhar em *The Black Knight* o futuro compositor de grandes obras-primas.

Animado por Jaeger, Elgar seguiu a linha de êxito de *The Black Knight,* com a cantata *King Olaf* («O Rei Olaf»), as *Scenes from the Bavarian Highlands* («Cenas das Montanhas da Baviera»), fruto das suas férias na Alemanha (talvez por sugestão de Jaeger), o oratório *Lux Christi* (que não é do melhor de Elgar) e também as *Sea Pictures.* De maior importância, pela repercussão no seu futuro, foram uma *Marcha Imperial* e o coral *The Banner of St. George* («O Pendão de S. Jorge»), escritos para comemorar os sessenta anos de reinado da rainha Vitória, duas páginas precursoras da sua música patriótica ulterior. A cantata *Caractacus,* composição dramática sobre a derrota do general britânico deste nome no ano 51 a. C., infligida pelo exército romano, foi muito admirada pela rainha Vitória, em virtude do seu final dedicado ao futuro do império britânico.

Ao entusiástico apoio de Jaeger, aliou-se, nesta época, o de Hans Richter, regente austro-húngaro que percebeu o que a maioria dos músicos ingleses não podia ou não queria ver: que, contrariando todos os precedentes, estava a nascer um grande compositor inglês. Richter, que estava na altura à frente da Halle Orchestra de Manchester, regia também com regularidade em Londres. Quando se encontrava em Viena, viu a partitura das *Variações Enigma* e decidiu, sem ter ouvido falar de Elgar anteriormente, apresentá-las em Londres por uma razão que lhe pareceu perfeitamente lógica: tratava-se de uma música maravilhosa. Os londrinos aprovaram a escolha de Richter e sentiram-se intrigados com o título da obra, sem dúvida um dos mais bem escolhidos da história da música.

Por esta altura, Elgar já completara *The Dream of Gerontius* («O Sonho de Gerôncio»). Se, de início, este oratório tinha sido concebido como uma peça coral convencional, o resultado foi muito diferente. Apoiado num texto do cardeal Newman, muito melhor do que os Elgar escolhera até então, a música foi fluindo natural e

A. Hernández, Londres

A situação econômica de Elgar no princípio do século era desesperante. Pensou renunciar ao doutoramento que Cambridge lhe conferia por não poder comprar a roupa para a cerimônia. Apesar de tudo, Cockaigne *(em cima, capa da edição) é uma obra de transbordante alegria, em cuja partitura Elgar escreveu uma citação de* Piers Plowman, *de Langland, um dos seus autores preferidos: «O mais desorientado e pobre das colinas de Malvern...»*

reverentemente, regida pela história que as palavras desvendavam, e não pelas pressupostas exigências da tradição coral. O resultado enervou os cantores na sua estréia em Birmingham, em 1900. Richter sentiu-se angustiado e o público desconcertado, mas alguns críticos, honra lhes seja feita, deram-se conta de que havia nascido um gênio, e disseram-no.

Anos de honrarias

A entrada do novo século apresentava-se muito promissora. Os Elgar acharam isso mesmo e mudaram-se para uma casa maior, também em Malvern. E, na verdade, o futuro reservava-lhes grandes momentos. O primeiro deles foi a primeira audição de *Cockaigne,* a popular abertura que é um retrato da cidade de Londres. Seguiu-se logo o convite para redigir uma ode para a coroação de Eduardo VII. As honras mais formais iniciaram-se com a atribuição do título de doutor *honoris causa* em música pela Universidade de Cambridge. E, depois da sua infeliz estréia em Birmingham, *Gerontius* conseguiu as aclamações do público em duas esplêndidas audições em Düsseldorf, dirigidas por Julius Buths, que também apresentou as *Variações Enigma* com grande êxito. Richard Strauss brindou «ao primeiro músico progressista inglês». Elgar escreveu à família, afirmando a grande superioridade dos cantores alemães em relação aos ingleses. Apesar destas manifestações, Elgar dava-se muito bem com os cantores amadores britânicos e, sobretudo, com os músicos das orquestras profissionais, que compreendia profundamente desde os tempos em que ele próprio tocara numa orquestra. Eram excepcionalmente boas as suas relações com a London Symphony Orchestra, que regia não só quando interpretava música da sua autoria, mas também quando realizava digressões com programas mais amplos. De fato, as digressões eram uma necessidade econômica, tal como antes fora o seu trabalho de violinista. A composição dava pouco dinheiro e a concessão de honras acadêmicas e nacionais não trazia absolutamente nenhum.

Em 1904, ano em que, entre outras honras, foi nomeado *Sir,* Elgar mudou-se para uma nova casa: uma mansão senhorial, Plas Gwyn, situada em Hereford. Por essa altura, Elgar avançava também na composição de obras-primas. Havia muitos anos que tivera a idéia de uma obra coral que tratasse da fundação da Igreja. Uma vez que a utilização de textos do cardeal Newman representara uma enorme melhoria sobre os libretos utilizados anteriormente, decidiu, na sua nova obra, servir-se do melhor e mais poético dos textos — a Bíblia. Como um oratório não podia abranger toda a história que queria narrar, planejou desenvolvê-la numa trilogia, cuja primeira parte trataria dos Apóstolos durante a vida de Cristo, até à Ascensão. *The Apostles* («Os Apóstolos») foi estreado no Festival de Birmingham de 1903, com grande êxito, porque todos os responsáveis se empenharam em que não se repetisse o que acontecera nas primeiras interpretações de *Gerontius.* O oratório seguinte, *The Kingdom* («O Reino»), que contava a história da fundação da Igreja e a vinda do Espírito Santo, alcançou também um grande triunfo no Festival de Birmingham, em 1906. Este êxito repetiu-se na América, onde Elgar se deslocou a fim de dirigir estes dois oratórios, as *Variações Enigma* e outras peças.

A terceira parte da trilogia, que provavelmente se teria chamado *The Last Judgement* («O Juízo Final»), nunca chegou a ser escrita. Nesta época, Elgar afastara-se um pouco da tradição coral dos seus anos de juventude, embora, mais tarde, voltasse a ela com uma montagem sobre *The Music Makers* («Os Músicos»), de O'Shaughnessy. O seu espírito e o seu coração sentiam-se cada vez mais identificados com a orquestra, que, a partir de então, iria dominar os seus melhores anos.

O patriotismo estava na moda e, durante o período eduardino, gozava do mesmo fervor popular que tivera durante o longo reinado de Vitória I. A contribuição de Elgar neste campo começara com as cinco marchas de *Pomp and Circumstance* («Pompa e Circunstância»), exultantes peças de concerto cuja seção média é, regra geral, uma longa melodia cantável. A primeira delas tornou-se famosa como *Land of Hope and Glory* («Terra de Esperança e Glória») e a quarta alcançaria um êxito quase igual.

Do mesmo modo que de umas férias na Baviera surgira o coral *From the Bavarian Highlands,* uma longa estada em Itália foi a fonte de inspiração de *Alassio,* também chamada *In the South* («No Sul»),

A. Hernandez, Londres

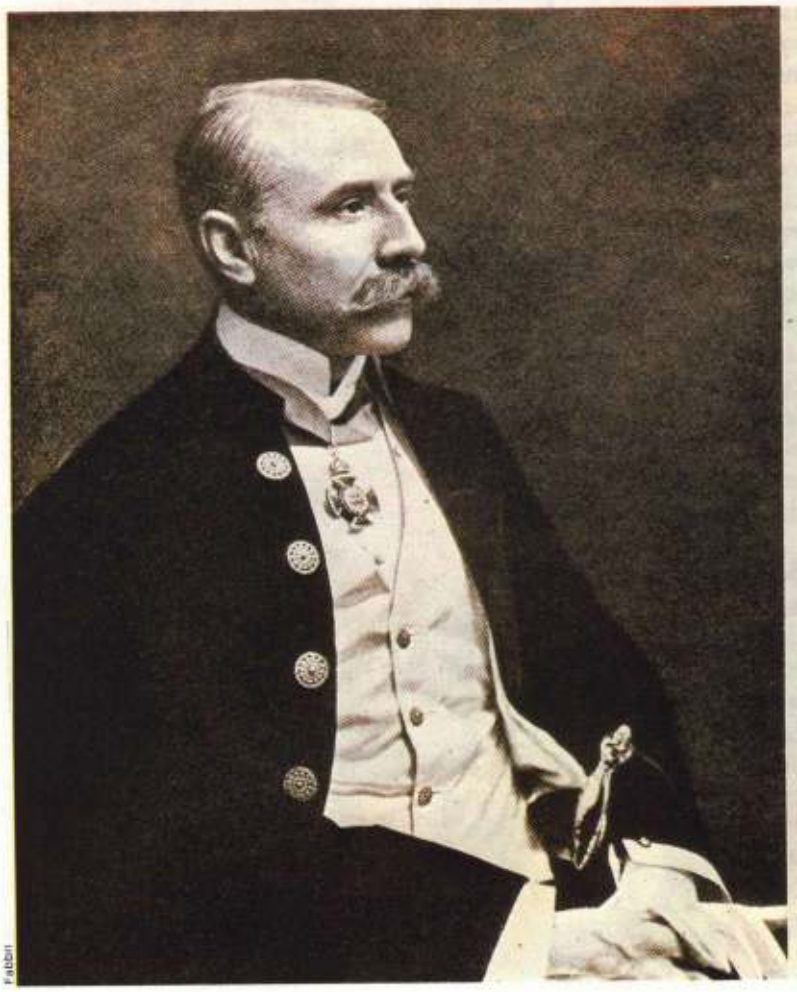
abertura de concerto com a extensão de um poema sinfônico. Mas, acima de tudo, figurou a *Introduction and Allegro*, escrita para a combinação pouco vulgar de quarteto de cordas solista e orquestra de cordas. Esta obra, de duração moderada, foi, de certa maneira, a cristalização de tudo o que Elgar sabia sobre interpretação e composição para este tipo de instrumentos. Até agora, é difícil encontrar outra peça que ponha melhor em evidência as qualidades da seção de cordas de uma orquestra.

Em 1904, um abastado homem de negócios, Richard Peyton ofereceu à Universidade de Birmingham 10.000 libras para criar uma cadeira de música, com a condição de a mesma ser ocupada por Elgar. A Universidade aceitou e deixou bem claro que Elgar não tinha qualquer obrigação docente nem de qualquer outro gênero, salvo a de uma série de conferências que deu entre março de 1905 e novembro de 1906. Fosse qual fosse o tema anunciado para as conferências, estas acabavam por se transformar sempre numa diatribe contra a hierarquia estabelecida na música britânica daquele tempo.

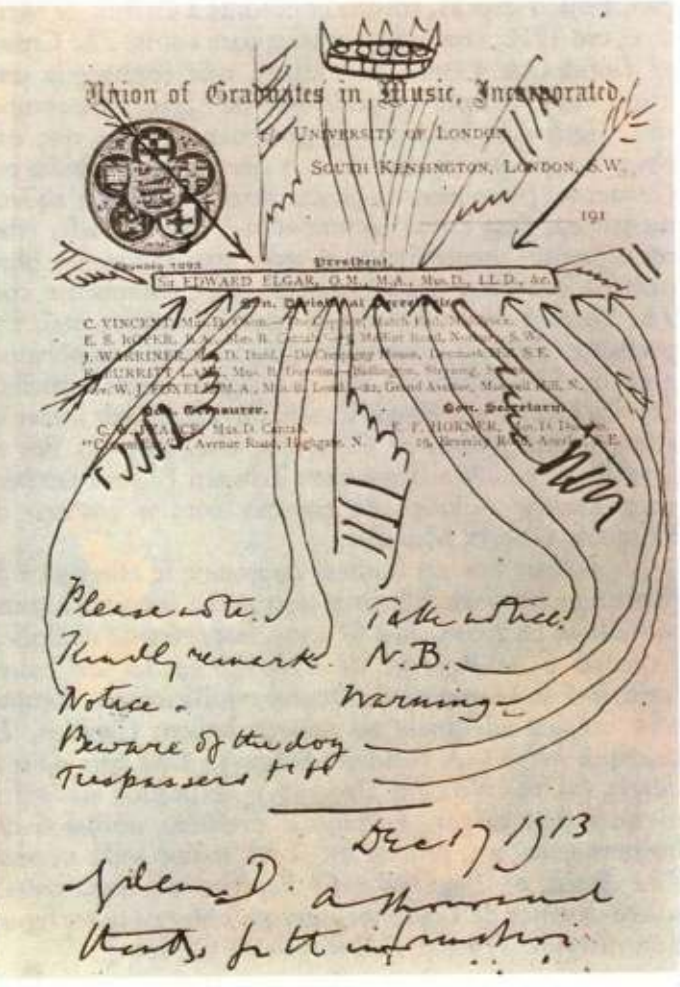
As honras continuaram com a atribuição por Oxford

O convite para escrever uma ode para a coroação de Eduardo VII assinalou o início das honras que seriam concedidas a Elgar. À esquerda: programa da sessão de gala em que dirigiu a sua Coronation Ode.

Em 1911, como cúmulo das honras oficiais, Elgar recebeu a Ordem de Mérito. Embaixo, à esquerda: o compositor com a insígnia da Ordem. Ao lado: página com notas humorísticas de Elgar sobre os seus títulos.



Fabbri



e Yale (numa visita à América) do título de doutor *honoris causa* e o de sócio honorário da Royal Academy of Music, de Londres.

Naquele tempo, todo o compositor que se prezasse tinha de escrever pelo menos uma sinfonia. Elgar escreveu duas: a primeira, em lá bemol maior (1907-1908), e a segunda, em mi bemol maior (1909-1911). A 1.ª sinfonia, considerada por Richter «a maior sinfonia dos tempos modernos», conseguiu quase uma centena de audições no primeiro ano. Apesar disso, muitos preferiram a segunda.

Entre a composição das duas sinfonias, os Elgar fizeram outra visita a Itália, durante a qual receberam a triste notícia da morte de Jaeger. De regresso a Hereford, Elgar começou a trabalhar num concerto de violino, que resultou muito extenso, para desânimo de muitos solistas, mas não de Greisler (nem, mais tarde, do jovem Menuhin). Tampouco desanimou o público, que nele reconheceu uma obra-prima desde a estréia, que teve um acolhimento tumultuoso. No princípio da partitura, aparece escrito em espanhol: *«Aquí está encerrada el alma de...»*, frase que inicia o *Gil Blas*, de Le Sage. A alma de quê ou de quem? Provavelmente de quem, porque, se tivesse sido a alma do violino, Elgar teria certamente escrito «do» e não «de». Talvez tenham razão os que crêem que era a alma da Sr.ª Julia Worthington, uma amiga americana de então. Nada permite acreditar que possa tratar-se de Willie Reed, primeiro-violino da London Symphony Orchestra, amigo de Elgar de toda a vida.

Eduardo VII morreu em 1910 e sucedeu-lhe Jorge V. Naturalmente, Elgar escreveu a música para a sua coroação. Pouco depois, foi-lhe concedida a Ordem de Mérito e, em 1912, concluiu a música para a suíte *The Crown of India* («A Coroa da Índia»), que conheceria uma longa vida, sempre sob a direção de Elgar. Este comparou, num tom amargo, as generosas receitas que esta obra lhe proporcionou com o que havia recebido por *Gerontius* («tivemos de passar doze meses sem aquecimento em casa como recompensa»). Na verdade, eram rendimentos necessários, já que, entretanto, os Elgar tinham ido viver para Londres. Mas, juntamente com *The Crown of India*, surgiu também música mais importante: *Falstaff*, poema sinfônico baseado na personagem de Shakespeare e em que alguns vêem a melhor música escrita por Elgar. É, sem dúvida, a mais humana, a mais compreensiva. Com ela, chegaram ao fim os grandes anos. Acabaram para Edward Elgar e também para muitos milhões de pessoas com o começo da Primeira Guerra Mundial.

Elgar, que era um homem de grande fé religiosa e de profunda simpatia humana, não podia continuar como se nada se passasse. Aos 57 anos, inscreveu-se na Polícia Especial e na Reserva de Voluntários do seu bairro londrino de Hampstead. Quando tinha tempo, compunha música adequada ao esforço bélico: *Carillon*, *Le drapeau belge* («A Bandeira Belga») e *Une voix dans le désert* («Uma Voz no Deserto»), dedicados aos sofrimentos dos belgas, e *Polônia*, prelúdio sinfônico em homenagem aos poloneses. Teve maior vida musical *The Spirit of England* («O Espírito de Inglaterra»), sobre poemas de Laurence Binyon, entre os quais figura o conhecido *For the Fallen* («Pelos Caídos»).

BBC Hulton Picture Library

O mundo era outro depois da guerra e Elgar sentia-se defasado em relação aos gostos do público. Fazia-lhe falta uma mudança e planejou uma longa viagem. Na foto, com o irmão Franck, em 1922, no Three Choirs Festival.

Durante os quatorze anos que sobreviveu à mulher, Elgar não compôs nada. O estímulo já não existia e a concessão de honras oficiais nada significava para ele. Embaixo: o seu túmulo, ao lado do de Caroline Alice Roberts, em Malvern.

A. Hernández, Londres

Problemas de saúde

O primeiro aviso de um futuro pessoal mais negro surgiu com o começo de certos problemas de garganta que obrigaram a uma pequena intervenção cirúrgica. Enquanto convalescia no hospital, a guerra devia parecer-lhe muito remota e o seu pensamento voltou-se para uma direção inteiramente nova. Pela primeira vez na vida, sentiu-se impelido a deixar a orquestra de lado e a estudar o problema da música de câmara. Com a colaboração de Willie Reed e a ajuda adicional de uma estância numa casa de campo em Sussex, onde ia de vez em quando, compôs uma sonata de violino e piano, um quarteto de cordas e um quinteto com piano, obras que anunciam um novo compositor, mais maduro, de quem desaparecera a antiga vivacidade. Já não haveria um novo *Cockaigne*. Em lugar deste, surgiu um concerto de violoncelo, contido, poético, freqüentemente opaco, se o compararmos com o brilho da orquestração elgariana anterior. Muitos violoncelistas pensam que deixa livre a alma do instrumento («aqui está encerrada...», poderia Elgar escrever novamente) com mais convicção do que em qualquer outro concerto existente. Para muitos ouvintes, esta poesia outonal é quase insuportavelmente comovedora.

O concerto de violoncelo foi o seu canto de cisne, já que, em 1920, após uma doença que, a princípio, parecia não ter importância, morria Lady Elgar. O músico ficou muito afetado e, provavelmente, só se salvou do abatimento total graças aos cuidados de sua filha Carice. Alice foi enterrada em Malvern; a seu lado, no féretro, Elgar colocou todas as suas condecorações como prova de reconhecimento por tudo o que devia à sua querida companheira de toda a vida.

Nos anos seguintes, Elgar escreveu pouco: uma ou outra coisa para o teatro, algumas orquestrações de Bach, Händel e Chopin, a *Severn Suite* para conjunto de metais e a *Nursery Suite*, para os filhos de Jorge V. Nos últimos anos, parecia vislumbrar-se no horizonte uma nova esperança para o seu espírito, uma vez que se entusiasmou com um projecto operístico baseado em *The Devil is an Ass*, de Ben Johnson, a que deu o título de *The Spanish Lady* e que ficou por concluir. Por sua vez, a British Broadcasting Corporation esperava que a sua encomenda de uma 3.ª sinfonia lhe servisse também de incentivo. Mas destes dois projetos só deixou alguns esboços.

No outono de 1933, as dores ciáticas aumentaram de tal forma que se tornou necessária uma intervenção. A operação revelou a existência de um tumor maligno que fazia pressão sobre o nervo. Embora sobrevivesse à operação, as dores fortes continuaram. Na sua cama do South Bank Nursing Home, de Worcester, encontrava consolação sempre que, a seu pedido, punham num gramofone alguns discos recém-gravados da sua música de câmara. No princípio de 1934, as esperanças quanto à sua recuperação eram já escassas. Faleceu em 23 de fevereiro desse ano.

Foi enterrado junto à sua mulher em Malvern. Uma semana depois, foram celebradas na Catedral de Worcester solenes exéquias, em que tocaram os seus amigos da London Symphony Orchestra. Reuniram-se de novo o compositor católico, a catedral protestante e a orquestra que haviam partilhado.

Capítulo 12
Um brilhante orquestrador

Na mente da maioria dos ouvintes há uma palavra indelevelmente associada à música de Elgar: *nobilmente*. Apesar da convencional indicação italiana de um estilo musical, poderia ter sido inventada por Elgar, já que nenhum outro vocábulo sugere melhor o nobre e majestoso fluir de sons que, em determinados momentos, a sua música revela. Esse estilo é adequado, em partes iguais, à dignidade do homem em si e a acontecimentos nacionais relevantes, como casamentos, procissões, coroações e funerais reais. *Nimrod*, por exemplo, harmoniza-se tanto com a dor individual de um funeral particular como com o luto nacional pelas vítimas da guerra.

Mas Elgar é algo mais. Se aprofundarmos um pouco, o solene compositor nacional converte-se facilmente num sério compositor individual em que, não obstante, perpassa, às vezes, um estranho lampejo de humor. A sua humanidade nunca foi malévola, expressou-se, amiúde, com um espírito de suave diversão, como em muitas das *Variações Enigma*, em diverso grau nos concertos de violino e violoncelo e, um pouco atenuado, em boa parte da sua música ligeira. E no outro extremo deste espectro de emoções aparece, na sua música — freqüentemente na melhor —, uma atmosfera de devoção religiosa sinceramente sentida.

Contudo, a imagem popular de Elgar é a de um compositor nacional e, na verdade, neste campo conseguiu expressar adequadamente os sentimentos da sua época. Os reinados da rainha Vitória e de Eduardo VII foram tempos de orgulho para a Grã-Bretanha. Alguém utilizou a frase «um império onde o Sol nunca se põe», como antes se tinha aplicado aos impérios de Espanha e Portugal. Até o mais humilde dos ingleses (e até dos escoceses, irlandeses e galeses) sentia o seu orgulho nacional estimulado quando uma banda militar, com os dólmãs vermelhos, desfilava.

Foi na orquestra que Elgar obteve o seu som mais característico com as cinco marchas de *Pompa e Circunstância*, sobretudo nas n.os 1 e 4, em que o ritmo é muito acentuado (não seria impossível empregar estas marchas de concerto como autêntica música de marcha) e cujos trios quase ascendem ao nível de hinos nacionais em termos de popularidade no país. Uma das suas peças para orquestra de maior duração, a abertura *Cockaigne*, é colorida, em alguns momentos, pelo som de uma banda militar, e também por muitas outras coisas, já que *Cockaigne*, o lendário país medieval da felicidade eterna, serve aqui como título de uma página destinada a retratar a cidade de Londres. E, tal como Londres ou outra cidade, abarca muitos tipos de humanidade; também isto a música de Elgar descreve.

Obras corais

De fato, são muito mais nacionalistas algumas obras corais que foram as primeiras a captar o interesse pessoal, primeiro, da rainha Vitória e, mais tarde, de Eduardo VII: *The Banner of St. George, Caractacus, Ode da Coroação, The Crown of India* e algumas marchas para orquestra. A guerra pôs ponto final a esse gênero. Títulos como *The Spirit of England* (com três andamentos: *«4th August»*, *«To Women»*, *«For the Fallen»*), *Le drapeau belge*, *Carillon* falam por si mesmos. Em todos eles, há muita e boa música, embora, atualmente, não integrem o repertório habitual de concertos.

Entre rasgos de suave humor e arranques de solenidade nos momentos necessários, Elgar expressou os sentimentos de uma época: a dos reinados da rainha Vitória e do seu sucessor, Eduardo VII. Em cima: a obra de C. Gow, Celebração do Jubileu de Diamante *(sessenta anos de reinado)* da Rainha Vitória.

Contudo, não se pode dizer que, no seu conjunto, a música coral de Elgar seja de tipo patriótico. Na realidade, o que há nela de melhor pertence ao gênero religioso. Quando começou a compor, Elgar não teve outra alternativa senão contribuir para o repertório coral inglês, já que aí residia a principal oportunidade de ver estreadas as suas obras. Das suas composições profanas, duas cantatas dos primeiros tempos — *King Olaf* e *Caractacus* — sobressaem pela qualidade vigorosa e teatral da sua música (*Caractacus* roça o operístico), mas ambas caíram no esquecimento quase total devido à pobreza dos textos que, conquanto não tenham sido escritos por Elgar, foram por ele escolhidos e merecem, bem como outros libretos de oratórios e óperas da época, ser considerados dos mais pobres que se associaram à música. Esta acusação não pode, em contrapartida, ser dirigida à ode *The Music Makers* mas, por outro lado, a alusão no seu texto de que os músicos e poetas são seres superiores ao resto da raça humana e as freqüentes autocitações de Elgar na música foram fatores impeditivos de que esta obra gozasse de uma maior popularidade.

Talvez Elgar tivesse consciência das deficiências dos libretos das suas primeiras cantatas. Seja como for, quando recomeçou a escrever corais religiosos, deu outra volta aos textos das novas partituras, animado, talvez, pelo êxito da sua única obra de importância para voz solista (contralto) e orquestra: os *Sea Pictures,* com textos de cinco poetas, entre eles sua mulher.

Para *The Dream of Gerontius,* Elgar utilizou textos do cardeal John Henry Newman, que figuram Gerôncio no seu leito de morte, rodeado por um sacerdote e os seus acólitos. Enquanto eles rezam, Gerôncio sonha que a sua alma, acompanhada por um anjo, é levada a juízo perante Deus («neste momento», escreve Elgar na partitura, «todos os instrumentos da orquestra devem empregar toda a sua força»). No caminho, encontram anjos e demônios. Como todas as obras-primas, parece ter sido escrita de uma assentada. As partes de voz solista, especialmente as de Gerôncio e do Anjo, as meditações do coro e a total entrega da orquestra deixam forçosamente no ouvinte, como aconteceu a Pio XII, uma impressão inesquecível.

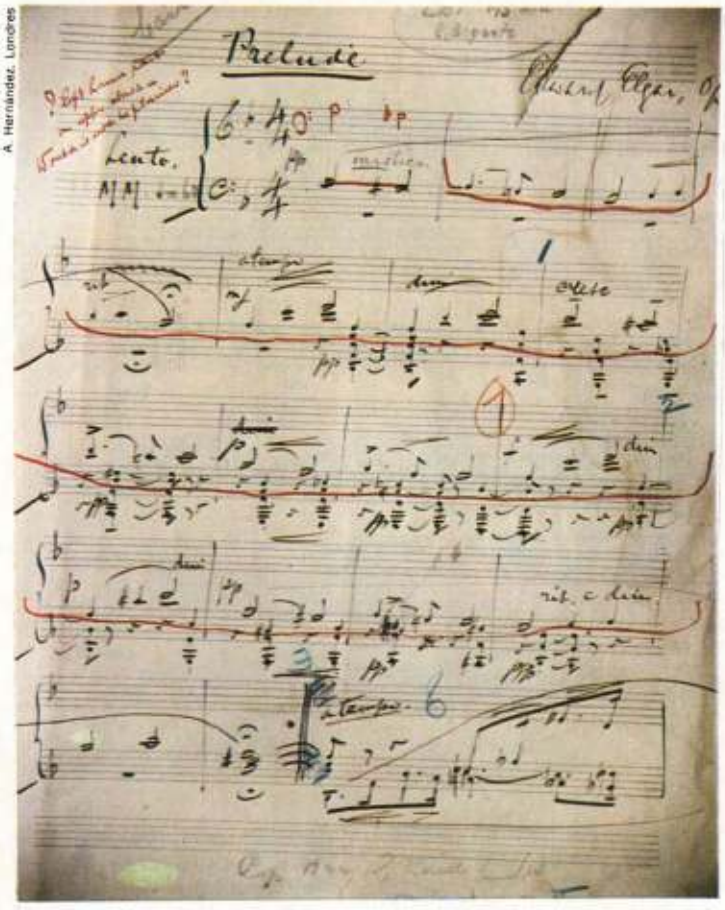
Igualmente comovedores são os seus outros dois grandes oratórios: *The Apostles* e *The Kingdom,* concebidos como parte de uma trilogia sobre a fundação da Igreja. Segundo os desejos de Elgar, deveriam ter suficiente unidade entre si para serem representados em três noites sucessivas, de modo semelhante ao que Wagner projectava com o *Anel,* coisa bastante difícil para coros de amadores. Finalmente, o terceiro oratório (que é provável viesse a intitular-se *The Last Judgement*) não chegou a ser acabado e, embora os dois primeiros se possam considerar um todo, são com freqüência apresentados separadamente. Para eles, Elgar

The Bridgeman Art Library

Os Apóstolos *ocupou Elgar durante 1902 e 1903. Procurou inspiração em algumas paisagens da sua adolescência e teve sempre diante de si, no seu gabinete, uma gravura de Kramskoi que representa Cristo no deserto. À direita:* A Última Ceia, *de Daniele Crespi (1598-1630), hoje na Pinacoteca Brera, de Milão.*

selecionou alguns textos bíblicos. Em *The Apostles* utilizou as narrações da escolha dos apóstolos por Cristo, das Bem-Aventuranças, da traição de Judas e da Ascensão; em *The Kingdom*, as que falam dos primeiros tempos da Igreja e, sobretudo, da vinda do Espírito Santo.

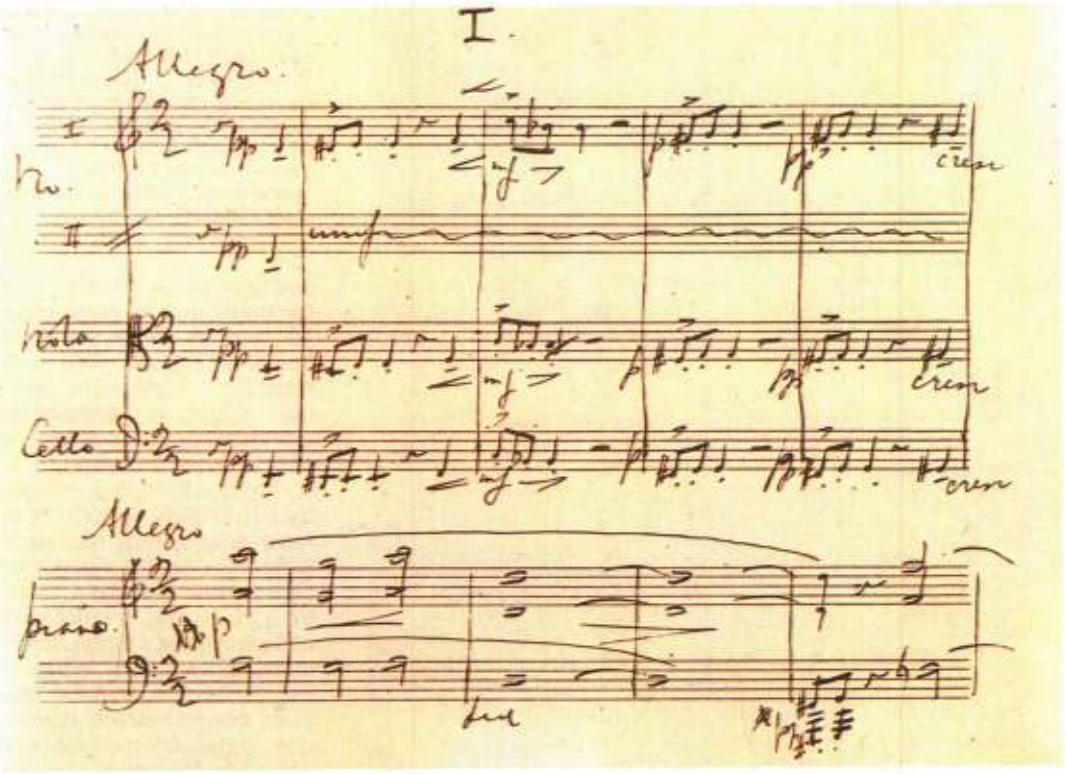
Obras para orquestra

Na sua correspondência desta época, Elgar referiu que gostaria de abandonar a composição de obras corais para se dedicar à música or-

A. Hernández. Londres

Pinacoteca Brera/Arquivo Salvat

Durante o inverno de 1900, Elgar trabalhou duramente na obra para o Festival de Birmingham, O Sonho de Gerôncio, *com texto do cardeal Newman. À esquerda: página da partitura. «Como Wagner», disse-lhe o seu editor, «você cresce perante os temas mais difíceis.»*

questral pura, trabalho que, na realidade, já tinha iniciado com as *Variações Enigma,* talvez a sua obra sinfónica mais conhecida. Enigma? Elgar, um apaixonado por anagramas e adivinhas, escreveu: «Ao largo e ao comprido de todo o conjunto desdobra-se outro tema mais amplo, mas não se interpreta.» Se há alguma solução para o enigma, escapou a uma explicação convincente ao longo dos últimos anos. Mas, deixando isto de lado, esta é a música mais convincente e humana que Elgar compôs, já que, em cada variação — exceto na primeira e na última, reservadas a sua mulher e a ele próprio — esboça o caráter de um amigo, normalmente identificado pelas iniciais. Ao fazê-lo, escreveu um dos mais variados e atraentes conjuntos que existem. Esta é a primeira obra que deveria abordar quem se sentir interessado pela música de Elgar. É que essa música, tal como a própria amizade, é independente da nacionalidade ou religião, o que não sucede com *Cockaigne,* obra predileta na Inglaterra, nem com *Alassio,* a sua abertura mais conhecida, nem mesmo com a sua produção mais tardia, *Falstaff.*

Com as sinfonias e concertos não há esses problemas de associação. Nas suas sinfonias, Elgar parece ter-se preocupado em mantê-las alheias a qualquer associação. Ao proceder assim, escreveu duas obras monolíticas que, mau grado o seu autor, não alcançam grau de música pura. Os andamentos parecem episódicos. Neles, sucedem-se cenas sem identificação possível e, após um tempo que parece longuíssimo, chega-se a um final. Contudo, ao longo da obra, produzem-se as sonoridades mais magníficas que os músicos desfrutam quando tocam, contagiando freqüentemente esse prazer a uma grande parte do público.

Fabbri

O quinteto com piano, em lá menor, é uma das peças de câmara de Elgar que não alcançaram o prestígio da sua música orquestral. No entanto, Bernard Shaw disse do adagio «que era o mais belo dentro do seu gênero». Em cima: uma página da partitura.

Por outro lado, os dois concertos são mais bem logrados do ponto de vista estrutural. O concerto de violino é mais extenso do que a maioria dos concertos, o que faz desanimar muitos solistas. O seu começo constitui, talvez, a mais individualista e surpreendente entrada para um instrumento solista da história da música e o seu final encerra um novo tipo de cadência acompanhada. A obra explora todas as facetas da alma do violino. O concerto de violoncelo emerge de outro mundo diferente, o do pós-guerra. A sua melancolia e a ausência da bravura adaptam-se de tal maneira ao instrumento que todos os grandes violoncelistas o adotaram como seu.

Obras de câmara

Ainda que fosse de esperar, em virtude da sua preferência pelos instrumentos de cordas, que Elgar devesse ter escrito maravilhosa música de câmara, na realidade contribuiu muito pouco para este gênero. Nem no quarteto de cordas nem no quinteto com piano, nem sequer na sonata de violino, há esse fluir cálido e convincente da sua música orquestral. Com a orquestra de cordas era já outra coisa. Entre a primeira música de Elgar existe uma agradável *Serenade* para orquestra de cordas, que dá uma pequena idéia das alegres variações que surgiriam mais tarde, quando combinou quarteto de cordas e orquestra de cordas na *Introduction and Allegro*, obra modelo para este tipo de instrumentos.

Se se analisar a música de Elgar no seu conjunto, é inevitável sentir preferência por esta ou por aquela peça. Mas quando a orquestra começa a tocar, estas sutilezas deixam de ter importância e tudo é dominado por esse maravilhoso fluir de som, derivado de uma total compreensão instrumental e de uma grande capacidade para a escrita musical.

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL E DE CÂMARA

Piano

Danse pensée (1882; orquestrada em 1915) • *Salut d'amour*, op. 12 (1888) • *Sonatina* (1889; rev. 1931) • *Minuet* (1897; orquestrado como op. 21) • *May Song* (1901) • *Skizze* (1901) • *Concert Allegro* (1901) • *In Smyrna* (1905) • *Falstaff*, dois interlúdios (1914) • *Echo's Dance* (1917) • *Adieu* (1933) • *Serenade* (1933).

Órgão

Adagio Solene (1879; revisto como *Cantique*, 1912; arranjo para pequena orquestra; como *Cantique*, op. 3, 1912) • *Eleven Vesper Voluntaries*, op. 14 (1890) • Sonata em sol maior, op. 28 (1895).

Obras diversas

Reminiscences, violino e piano (1877) • *Study for Strengthening the Third Finger*, violino (1877) • *Promenades 1-6*, duas flautas, oboé, clarinete e fagote (1878) • Fuga em ré menor, oboé e violino (1883) • *Romance*, violino e piano, op. 1 (1878) • Peças para quinteto de sopro (1879): *Harmony Music* I-VII; *Intermezzos* I-V; *Adagio Cantabile, Andante con variazioni (Evesham Andante); Gavotte «The Alphonsa»; Gigue; Menuetto; Sarabanda* • *Une idylle, Pastourelle, Virelai*, violino e piano, op. 4 (1883) • *Gavotte*, violino e piano (1885) • Duo de trombone e contrabaixo (1887) • *Mot d'amour, Bizarrerie*, violino e piano, op. 13 (1889) • *Chanson de nuit, chanson de matin*, violino e piano, op. 15 (c. 1897) • *La capricieuse*, violino e piano, op. 17 (1891) • *Very Easy Melodious Exercises in the First Position*, violino e piano, op. 22 (1892) • *Études caractéristiques*, violino, op. 24 (1892) • *Offertoire*, violino e piano (1903) • Sonata de violino e piano, em mi menor, op. 82 (1918) • Quarteto de cordas, em mi menor, op. 83 (1918) • Quinteto com piano, em lá menor, op. 84 (1918-1919) • *Soliloquy*, oboé (1930).

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonias

N.° 1, em lá bemol maior, op. 55 (1907-1908) • N.° 2, em mi bemol maior, op. 63 (1909-1911) • N.° 3, op. 88 (fragmentos).

Aberturas

Froissart, op. 19 (1890) • *Cockaigne (In London Town)*, op. 40 (1900-1901) • *In the South* (Alassio), op. 50 (1903-1904).

Concertos

Concertos de violino, em si menor, op. 61 (1909-1910) • Concerto de violoncelo, em mi menor, op. 85 (1919) • Concerto de piano (apenas fragmentos), op. 90 (1909-1932).

Outras peças orquestrais

Menuetto (scherzo) (1878) • Andamento de bailado (1882) • *Marcha-Pas redoublé* (1882) • *The Wand of Youth*, suite n.° 1, op. 1-*a* (1907) • *The Wand of Youth*, suíte n.° 2, op. 1-*b* (1908) • *Cantique*, para pequena orquestra, op. 3 (1912) • *Sevillana*, op. 7 (1884; rev. 1889) • *Three Characteristic Pieces*, op. 10 (1899) • *Sursum Corda (Élevation)*, para metais, órgão e cordas, op. 11 (1894) • *Salut d'amour* (arranjo de uma peça para piano), op. 12 (1889) • *Chanson de nuit, Chanson de matin*, para pequena orquestra (arranjo das peças para violino) op. 15 (1899, 1901) • *Serenade*, em mi menor, para cordas, op. 20 (1892) • *Minuet* (arranjo de uma peça para piano), op. 21 (1897) • *Three Bavarian Dances* (estréia, 1897) • *Marcha Imperial*, op. 32 (1897) • Variações sobre um tema original *(Enigma)*, op. 36 (1898-1899) • *Sérénade lyrique*, para pequena orquestra (1899) • *Pompa e Circunstância*, marchas: n.° 1, em ré maior (1901); n.° 2, em lá menor (1901); n.° 3, em dó menor (1904); n.° 4, em sol maior (1907); n.° 5, em dó maior, op. 39 (1930) • *Marcha Funeral* (1902) • *Dream Children*, 2 peças para pequena orquestra, op. 43 (1902) • *Introduction and Allegro*, quarteto de cordas e orquestra de cordas, op. 47 (1904-1905) • *Marcha Triunfal* (1905) • *Elegia*, cordas, op. 58 (1909) • *Romance*, fagote e cordas, op. 62 (1909) • *Marcha da Coroação*, op. 65 (1911) • Suíte de *The Crown of India* (estréia, 1912) • *Falstaff*, estudo sinfônico, op. 68

(1913) • *Carissima*, pequena orquestra (1914) • *Sospiri*, harpa, órgão e cordas, op. 70 (1914) • *Rosemary* (arranjo de uma peça de piano, 1915) • *Polônia*, prelúdio sinfônico, op. 76 (1915) • *Empire March* (1924) • *May Song* (arranjo de uma peça de piano, 1928) • *Minuet* (1929) • *Severn Suite*, fanfarra, op. 87 (1930); arranjo para orquestra, op. 87-*a* (1932) • *Nursery Suite* (1931) • *Mina*, pequena orquestra (1933) • Suíte de *The Spanish Lady*, cordas (publ. 1956).

OBRA VOCAL

Voz e piano

Through the Long Days, op. 16/2 (1885) • *Is she not Passing Fair?* (1886) • *As I Laye a-thynkynge* (1888) • *The Wind at Dawn* (1888) • *Queen Mary's Song* (1887) • *A Spear, a Word* (1892) • *Like to the Damask Rose* (1892) • *The Poet's Life* (1892) • *A Song of Autumn* (1892) • *Shepherd's Song*, op. 16 (1892) • *The Wave Muleteer's Song* (1894) • *After* (1895) • *A Song of Flight* (publ. 1900), op. 31 • *Love Alone will Stay* (1897) • *Dry those Fair, those Crystal Eyes* (1899) • *Pipes of Pan* (1899 ou 1900) • *Always and Everywhere* (1901) • *Come, Gentle Night* (1901) • 2 canções: *In the Dawn, Speak Music*, op. 41 (1901) • *Speak my Heart* (1902) • *In Moonlight* (1904) • *Pleading*, op. 48 (1908) • *A Child Asleep* (1909) • *The King's Way* (1909) • 2 canções: *The Torch, The River*, op. 60 (1909-1910) • *Arabian Serenade* (1914) • *The Chariots of the Lord* (1914) • *Soldier's Song* (1914) • *Fight for Right* (1916) • *Big Steamers* (1918) • *It isnae me* (1929) • *Modest and Fair* e *Still to be Neat* (c. 1933).

Voz e orquestra

Sea Pictures, em lá maior, op. 37 (1897-1899) • *There are Seven that Pull the Thread* (1902) • *Pleading* (arranjo de uma canção com piano), op. 48 (1908) • Ciclo de canções, op. 59 (1909-1919) • 2 canções, op. 60 (1912) • *Carillon*, op. 75 (1914) • *Une voix dans le désert*, op. 77 (1915) • Suíte de *The Starlight Express*, soprano, baixo e orquestra (1916) • *Le drapeau belge*, op. 79 (1917).

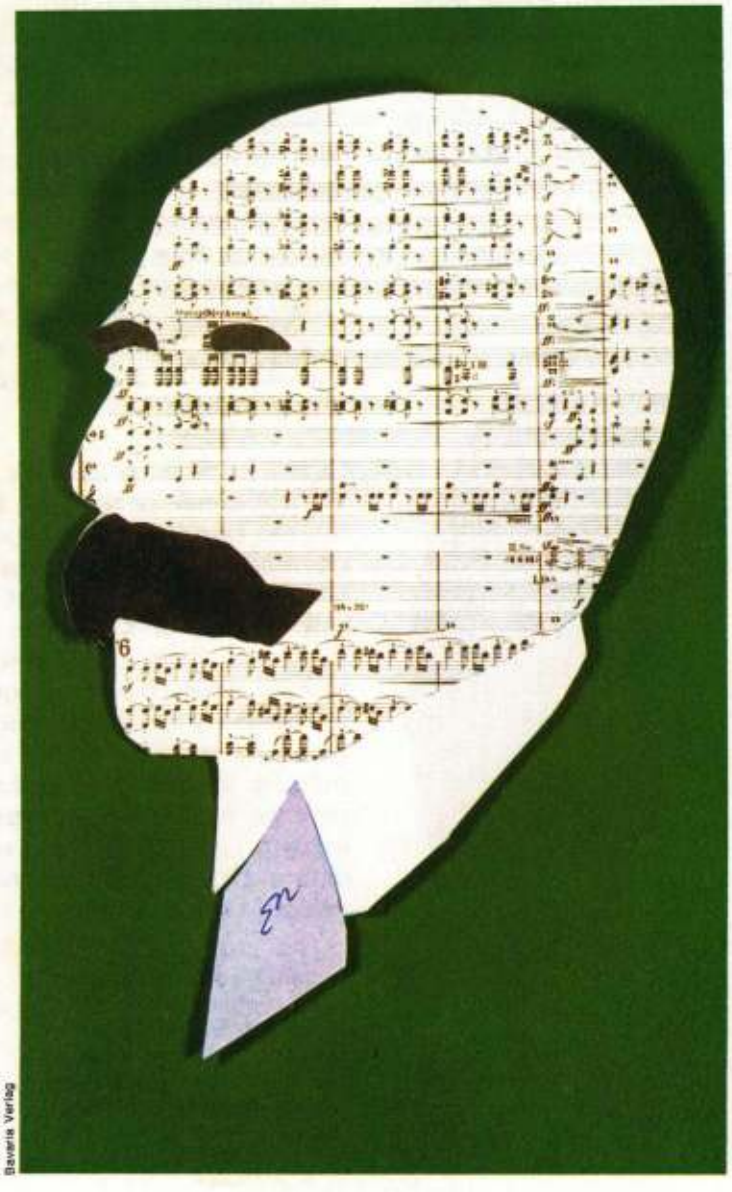
Obras corais sacras

Salve regina (1878) • *Tantum ergo* (1878) • *Domine salvum fac* (1878) • *Brother, for thee He died*, anthem (1878) • *Hino*, em sol maior (1878) • *Credo*, em mi menor, op. 3 (1880) • *Gloria* (c. 1880) • *Drakes Broughton*, hino, em fá maior (1878) • *O salutaris hostia* (1880) • 3 motetos, op. 2 (1887) • *Four Litanies of the Blessed Virgin Mary* (1888) • *Ecce sacerdos magnus*, coro e órgão (1888) • *The Deum e Benedictus*, coro e órgão (1897) • *Lo, Christ the Lord is Born*, vilancico, coro misto (1897) • *O salutaris hostia* (1898) • *O Mightiest of the Mighty*, hino (1901) • *Two singles chants for the Venite*, em ré maior e sol maior (1907) • *Two double chants for the Psalms CXVIII e CXXV*, em ré maior (1907) • *A Christmas Greeting*, vilancico, 2 sopranos, coro masculino, 2 violinos e piano, op. 52 (1907) • *Angelus*, op. 56 (1909) • *They are at Rest* (1909) • *Great is the Lord*, anthem, coro e órgão, op. 67 (1910-1912) • *Fear not, O Land*, anthem (1914) • *I Sing the Birth*, vilancico (1928) • *Goodmorrow*, vilancico (1929).

Obras corais profanas

A Soldier's Song, coro masculino, op. 5 (1884) • *O Happy Eyes, Love my Love Dwelt in a Northern Land*, coro misto, op. 18 (1890) • *Spanish Serenade*, coro misto, op. 23 (1891) • 2 canções, coro feminino, 2 violinos e piano, op. 26 (1903) • *From the Bavarian Highlands*, coro e piano, op. 27 (1895) • *To her Beneath whose Steadfast Star* (1899) • *Weary Wind of the West* (1902) • 5 canções da antologia grega, coro masculino, op. 45 (1902) • *Evening Scene* (1905) • *How Calmly the Evening* (1907) • 4 canções corais, op. 53 (1907) • *The Reveille*, coro masculino, op. 54 (1907) • *Marching Song* (1908) • *Go, Song of mine*, op. 57 (1909) • *The Birthright*, coro de rapazes, cornetins e timbales (1904) • 2 canções, coro misto, op. 71 (1914) • *Death on the Hills*, op. 72 (1914) • 2 canções, coro misto, op. 73 (1914) • *The Fringes of the Fleet* (1917) • *Inside the Bar* (1917) • *The Wanderer*, coro masculino (1923) • *Zut, zut, zut*, coro masculino (1923) • *The Herald*, coro masculino (1925) • *The Prince of Sleep* (1925) • *The Woodland Stream* (1933).

Retrato-colagem de Elgar, obra do caricaturista Edward Neill.



Bavaria Verlag

Obras corais com orquestra

Spanish Serenade, com pequena orquestra, op. 23 (1892) • *The Black Knight*, cantata op. 25 (1889-1892) • 2 canções, coro feminino, órgão e orquestra, op. 26 (1903) • *From the Bavarian Highlands*, op. 27 (1896) • *The Light of Life*, oratório, soprano, contralto, tenor e baixo solistas, coro e orquestra, op. 29 (1896) • *Scenes from the Saga of King Olaf*, cantata, soprano, tenor, baixo, coro e orquestra, op. 30 (1894-1896) • *The Banner of St. George*, balada, op. 33 (1895) • *The Deum e Benedictus*, coro, órgão e orquestra, op. 34 (1897) • *Caractacus*, cantata, soprano, tenor, barítono, baixo, coro e orquestra, op. 35 (1897-1898) • *The Drean of Gerontius*, oratório, meio-soprano, tenor, baixo, coro e orquestra, op. 38 (1899-1900) • *Coronation Ode*, soprano, contralto, tenor e baixo solistas, coro e orquestra, op. 44 (1901-1902; rev. 1911) • *The Apostles*, oratório, soprano, contralto, tenor e baixo solistas, coro e orquestra, op. 49 (1902-1903) • *The Kingdom*, oratório, soprano, contralto, tenor e baixo solistas, coro e orquestra, op. 51 (1901-1906) • *The Last Judgement*, oratório incompleto (1906-1933) • *O Hearken Thou*, ofertório, coros e orquestra ou órgão, op. 64 (1911) • *Great is the Lord*, anthem, op. 67 (1913) • *The Musik Makers*, ode, contralto, coros e orquestra, op. 69 (1912) • *Give unto the Lord*, anthem, op. 74 (1914) • *The Spirit of England*, soprano ou tenor, coro e orquestra, op. 80 (1915-1917) • *Pageant of Empire*, uma voz, coro e orquestra (1924).

MÚSICA TEATRAL

Grania and Diarmid, música de cena, op. 42 (1901) • *The Crown of India*, mascarada imperial (H. Hamilton), op. 66 (1911-1912) • *The Starlight Express*, música de cena (V. Pearn, segundo A. Blackwood), op. 78 (1915) • *The Sanguine Fan*, bailado, op. 81 (1917) • *Beau Brummel*, música de cena (B. Mattews, 1928) • *The Spanish Lady*, ópera (Elgar, B. Jackson, segundo Johnson), op. 89 (incompl.).

Além disso, Elgar realizou numerosos arranjos (para voz, piano, orquestra ou voz e orquestra) de obras de outros compositores.

Perfil biográfico

Capítulo 13

Britten, um músico completo

Benjamin Britten, o principal compositor inglês da sua geração, nasceu numa data indiscutivelmente apropriada para um músico: a 22 de novembro, festa de Santa Cecília, padroeira da música. Viu a luz em 1913, em Lowestoft (Suffolk), a cidade situada mais a leste de toda a Inglaterra. O seu caráter costeiro e talvez o seu frio enquadramento foram importantes para Britten: o rapaz transformar-se-ia num homem de Suffolk — Aldeburgh fica muito perto de Lowestoft — e muitos são os que encontram um reflexo daquelas condições geográficas em várias das suas obras, especialmente em *Peter Grimes*.

Nem o pai, dentista de profissão, nem a mãe foram profissionais da música, mas sim bons praticantes amadores, pano de fundo que proporcionou um bom começo ao jovem Benjamin (dez sonatas de piano e seis quartetos de cordas aos 14 anos, sem mencionar um oratório e um poema orquestral intitulado *Chaos and Cosmos*). A sua educação geral seguiu um curso normal: uma escola particular local e, depois, a escola Gresham (de reputação nacional considerável), em Holt, pequena cidade do interior do condado vizinho de Norfolk. Os estudos musicais de Benjamin — iniciados em casa, com os pais — levaram uma volta verdadeiramente excepcional na escola. Quando tinha 10 anos ficou extremamente impressionado ao ouvir uma interpretação de *The Sea* («O Mar»), de Frank Bridge. Três anos depois, recebeu lições de composição daquele compositor. A influência de Bridge ao longo dos anos seguintes foi enorme, e Britten não a esqueceu: toda a vida falou dele com grande afeto e respeito. Os ensinamentos de Bridge consistiam em insistir na necessidade de conseguir a perfeição técnica e em pôr a habilidade profissional a serviço da solução dos problemas musicais. Podemos afirmar que, com a possível exceção de Leopold Mozart, não houve professor que se visse assim compensado por um aluno tão brilhante.

Depois da escola, o conservatório: o Colégio Real de Música, de Londres. Aqui, os seus professores foram John Ireland, em composição, e Arthur Benjamin, em piano. Britten aprendeu muito com os dois, mas a falta de vigor por que passava a instituição era bastante notória. No entanto, devido à insistência de Adrian Boult, o Colégio Real de Música interpretou uma das suas partituras estudantis: a *Sinfonietta*. Fora do colégio, tornava-se também difícil estrear algum obra, embora o conseguisse em várias ocasiões. Um projeto de viagem a Viena, graças a uma bolsa de estudo, para estudar com Alban Berg, não chegou a concretizar-se, sem dúvida, devido à desaprovação do Colégio. Em geral, tem-se considerado este fato como uma pequena tragédia, mas parece oportuno emitir uma opinião contrária: os dois principais trunfos da técnica de Britten em composição basear-se-iam no desenvolvimento do sistema tonal clássico e no cultivo de um profundo sentido de adequação a esse fim: é muito possível, portanto, que a influência de Berg tivesse sido, pelo menos, negativa.

O início de uma carreira brilhante

A viagem não se realizou, mas Britten conseguiu trabalho em Londres com maior regularidade, especialmente quando se dedicou a compor para filmes. A trilha sonora de *Night Mail* («Correio Noturno») quase se tornou clássica. O roteiro foi do poeta W. H. Auden, de quem Britten se tornou amigo íntimo. De fato, tinham mais coisas em comum do que as suas meras atividades artísticas: os dois sentiam uma viva preocupação pela maneira como se desenvolvia a política no mundo. Auden também facilitou o caminho a Britten para se introduzir no mundo do bailado, o que este aceitou com entusiasmo, se bem que não contribuísse para o gênero com nenhuma grande obra. Escreveu, ao mesmo tempo, música de concerto: ainda hoje se pode

Quando tinha apenas 13 anos, o jovem músico Benjamin Britten começou a ter lições com Frank Bridge, lições essas que eram muito longas. Britten recordou algumas vezes uma dessas aulas, iniciada às 10 e 30 da manhã, e a intervenção da Sra. Bridge, que, às 5 da tarde, exclamou: «Penso que deverias deixar descansar o rapaz.» À esquerda: retrato de Britten, pintado quando tinha 9 anos.

A. Hernández, Londres

Em cima: vista do Colégio Real de Música de Londres, onde Britten ingressou em setembro de 1930. Ainda que a passagem por aquela casa fosse útil para a sua formação musical, em 1961 declarou não ter «recordação feliz dos seus dias de colégio».

À direita: página do The Radio Times, *anunciando a transmissão da primeira execução integral da suíte de violino e piano, por Benjamin Britten e Antonio Brosa, em 13 de março de 1936.*

MARCH 13 — National Programme — FRIDAY

DROITWICH 200 kc/s 1,500 m. | LONDON 1,149 kc/s 261.1 m. | WEST 1,149 kc/s 261.1 m. | NORTH 1,149 kc/s 261.1 m.

National programme continued overleaf

12.30 THE B.B.C. DANCE ORCHESTRA
Directed by Henry Hall

1.15 Friday Midday Concert
Under the direction of Joyce Hicks
Relayed from Queen's College Chamber Lecture Hall, Hemingford
THE BOURNEMOUTH PHILHARMONIC STRING ORCHESTRA
Leader, Nevin Stanley
Conductor, Jonah Elcock
Pianist Leonard Smith (violin)
Violin Concerto No. 4, in D (K.218) Mozart
1. Allegro; 2. Andante grazioso; 3. Rondeau: Andante grazioso; 4. Allegro ma non troppo
ORCHESTRA
Fantasiestücke (Fantasies), Op. 73 Schumann, arr. Bevin
1. Con espressione ed appassionato; 2. Allegro con grazia; 3. Impetuoso e con fuoco
Peter Agard, Clarionet, at 2.
2.0 Interlude
2.5 FOR THE SCHOOLS
Travel Talk
Southern Europe—6
'The Dalmatian Coast'
Fanny Pooth
2.25 Interlude
2.30 Music
Course 2, Senior Concert Lovers 4
'Variation Form (ii) and the Scherzo'
Thomas Armstrong, D.Mus.
3.0 Prince Story
Under the direction of Peter Rosher

SCOTT GODDARD AT THE ALBERT HALL
who he described the scene at last year's Royal Command Concert of British Music. This afternoon at 3.35 he is talking to Sixth Forms on the pleasure of music.

3.45 Friday Tea
Under the direction of Percy Rideout
3.59 Interval
4.0 Talk for Sixth Forms
'The Arts—6. The Pleasure of Music'
Scott Goddard (with illustrations)
Scott Goddard is normal critic of *The Morning Post*. He began his musical career as a chorister at the Temple Church under the Walford Davies, and later went to the Royal College of Music, studying composition under Charles Stanford and Charles Wood, organ under Sir Walter Parratt and Sir Walter Alcock, piano under Herbert Sharpe, and conducting under Adrian Boult. For six years he was organist at Leighton Park School, Reading, and then in 1925 became assistant musical critic of *The Observer* until 1929 when he joined the musical staff of *The Morning Post*.
Mr. Goddard frequently appears before the microphone, chiefly in connexion with the Symphony Concerts. He is now to give two talks: 4. 'The Pleasure of Music', and a second to be entitled 'The Effects of Music'. In this afternoon's talk, 'The Pleasure of Music', he will discuss how people take their music; is it the form of a relaxation as they would take a hot bath, or as a kind of listening music in the same way that they would watch the Dancers in a ballet work. Which of these two approaches answers the great [illegible] music? Can music be fully enjoyed [illegible] or should the intellect be made to reinforce the ear?

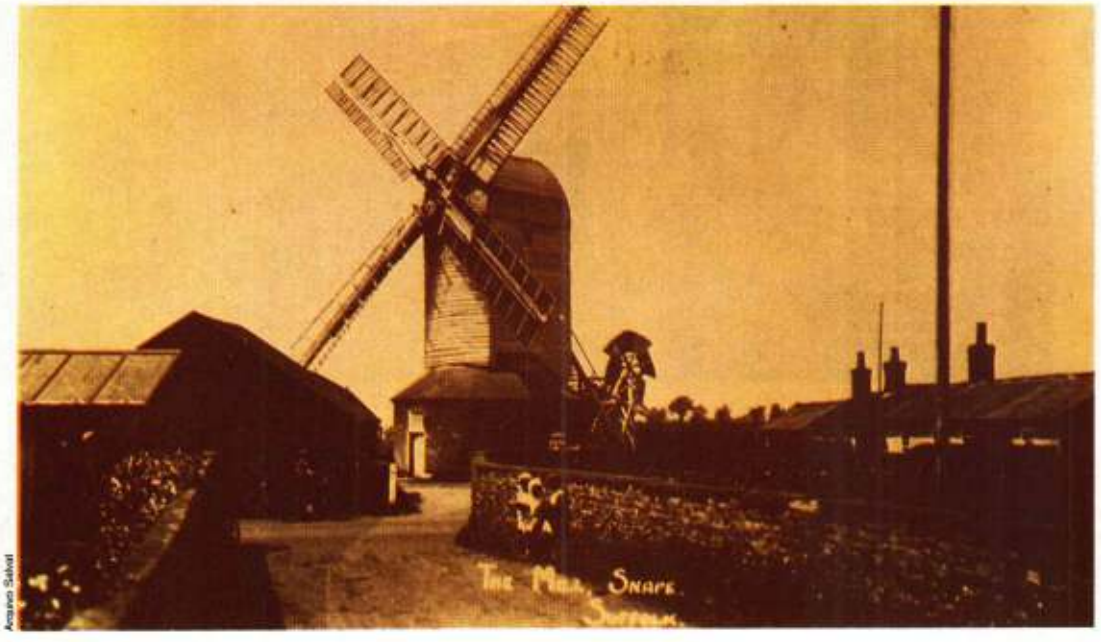
4.15 Interval
4.0 THE B.B.C. MIDLAND ORCHESTRA
Leader, Alfred Cave
Conducted by Leslie Heward
Overture, *Il Seraglio* ..... Mozart
'Le Printemps' movement ('The Procession at Night') ..... Fibich
Symphony in G minor ..... Kalkbrenner
Andante—Allegro non troppo; 2. Vivace; 3. Adagio; 4. Allegro
Overture, *Coriolanus* ..... Beethoven
Lalo's Symphony in G minor is dedicated to his friend Charles Lamoureux, the founder of the famous Concerts Lamoureux, which are still a feature of Parisian musical life. It was first performed at one of these concerts, with Lamoureux conducting, on 6th March 1887, and was very favourably received. The Symphony is in four movements: an opening Allegro non troppo with a [illegible]

BENJAMIN BRITTEN (left) and ANTONIO BROSA who play together in the recital tonight at 10.20.
The programme will include Britten's new suite for violin and pianoforte.

Arquivo Salvat

National Portrait Gallery, Londres

Britten e Peter Pears conheceram-se ocasionalmente em 1934 e depois voltaram a encontrar-se em Barcelona, em 1937. Nasceu, então, entre eles uma bela amizade, que se prolongaria por toda a vida e que se transferiria singularmente para o plano da colaboração artística.



Arquivo Salvat

No outono de 1937, Britten, cuja casa natal de Lowestoft fora vendida por morte dos pais, comprou The Old Mill, na vila de Snape, em Suffolk, um moinho antigo transformado em vivenda em 1933. Ali viveu, acompanhado freqüentemente por Pears e outros amigos.

antigo moinho de vento, transformado em moradia. Mas até no campo o perseguiu a desilusão (desilusão, em parte, a respeito da velha Europa e, em parte, devida à crítica hostil que os jornais ingleses faziam da sua música), de modo que, nos princípios de 1939, Britten e Pears (como tantos milhões de europeus tinham feito antes deles) embarcaram para a América, para tentar abrir aí um novo caminho.

Os anos da América

Este novo período da sua vida seria um dos mais curtos. Depois de umas férias no Canadá, Britten e Pears instalaram-se nos Estados Unidos, onde viveram em casa de uns amigos, em Long Island. Aqui, Britten conseguiu apresentar algumas obras e escrever outras. Para voz solista — pela qual manifestou, durante toda a vida, preferência, tal como Schubert ou Strauss — compôs *The Illuminations* («As Iluminações»), destinadas a Sophie Wyss, em Londres, sobre originais franceses de Arthur Rimbaud, e os *Seven Sonnets of Michelangelo* («Sete Sonetos de Miguel Ângelo»), para Peter Pears, sobre o original italiano. Talvez as dificuldades idiomáticas pusessem de sobreaviso a crítica e o público americanos. Mas isto não se aplica a *Paul Bunyan* (com texto inglês de Auden, que se encontrava também na América), obra situada na linha de uma ópera popular americana; o acolhimento discreto, foi porém, o que fez que Britten a pusesse de lado durante muitos anos. Em contrapartida, a sua música instrumental conheceu melhor sorte: o quarteto de cordas n.º 1, o concerto de violino e a *Sinfonia da Réquiem*.

Esta última — curiosamente, a única peça importante que Britten escreveu só para orquestra — foi composta para satisfazer uma encomenda que o governo japonês lhe fizera para festejar o 2500.º aniversário da dinastia Mikado. Tendo em conta as circunstâncias descritas, um réquiem, fosse de que gênero fosse, parece uma réplica bastante curiosa; assim devem ter julgado os japoneses, que se negaram a estrear a sinfonia. Mas Kussevitzki

lico, escreveu, em colaboração com Lennox Berkeley, a obra intitulada *Mont Juic,* baseada em danças catalãs, que se estrearia muitos anos depois em Barcelona, quando do III Festival Internacional de Música (1965). Mas o vazio deixado por Auden foi preenchido rapidamente com o aparecimento de Peter Pears, tenor de voz de grande qualidade sensual e que podia dar a mais elegante réplica a todos os temas de estilo. Entre ele e Britten estabeleceu-se uma grande afinidade pessoal e uma associação que duraria toda a sua vida, de modo que, gradualmente, chegou a ser impossível distinguir o que teria sido o trabalho de um sem a colaboração do outro, já que Britten escrevia para Pears e Pears cantava para Britten, e planejavam conjuntamente as suas atividades futuras. No entanto, as principais obras compostas logo a seguir por Britten não faziam prever este futuro; trata-se das *Variações sobre Um Tema de Frank Bridge* (seu antigo professor), para orquestra de cordas, e do concerto de piano.

Britten, que não esquecera o seu adorado Suffolk, mudou-se para ali em 1937 e ocupou em Snape um

H. Roger Viollet

Fabbri

Em maio de 1939, Britten e Peter Pears partiram para os Estados Unidos, onde o músico teve grande aceitação e gozou da proteção do psiquiatra W. Mayer e sua mulher. Em 1942, a nostalgia foi mais forte e regressaram a Inglaterra em plena guerra. À esquerda, em cima: Londres bombardeada. Reinstalado no seu moinho de Snape, Britten trabalhou desde 1942 até 1945 no Peter Grimes, *ópera baseada na obra de George Crabbe,* The Borough. *A ópera foi estreada no Sadler's Wells em 7 de junho de 1945. Em cima: Peter Pears no papel de Peter Grimes e Joan Cross no de Ellen.*

interpretou-a em Bóston e, ao mesmo tempo, perguntou a Britten porque não escrevera nenhuma ópera de envergadura. Provavelmente, já previra a resposta de Britten, que se escudava em problemas econômicos, pelo que, depois de o ouvir, lhe encomendou imediatamente uma ópera. Assim se iniciou *Peter Grimes*.

Britten — que lera George Crabbe, poeta do Suffolk do século XVIII — sentia enorme nostalgia da sua terra. Este sentimento via-se, sem dúvida, intensificado pelo fato de estar vivendo na América, rodeado de comodidades, enquanto a Inglaterra passava pelos momentos mais sombrios da já começada guerra. E, embora houvesse muitas dificuldades de transporte, Britten e Pears conseguiram finalmente uma passagem num barco neutral sueco e embarcaram rumo a Inglaterra nos princípios de 1942. Ali, instalaram-se de novo no velho moinho de Snape. Para Britten, que sempre fora um pacifista, o primeiro êxito na sua pátria consistiu em livrar-se do serviço militar (os tribunais nem sempre foram tão compreensivos: Michael Trippett, por exemplo, estava na prisão). Graças a isso, Britten e Pears puderam realizar muitos recitais numa Inglaterra em que os estragos dos bombardeamentos tinham aumentado, e não diminuído, a receptividade à música clássica. Britten escreveu muitas peças de pequena extensão, todas motivadas por circunstâncias especiais, e uma outra de maior envergadura, cuja origem diferia do habitual: a sua crescente amizade com Dennis Brain, o mais jovem trompista da dinastia dos Brain, levou-o a escrever uma obra para tenor, trompa e cordas, a *Serenata*, conjunto de poemas ingleses sobre a noite. A sua beleza torna-a, talvez, a primeira obra de Britten em relação à qual se poderia prever o impressionante impacto que causaria, se bem que viesse a ter uma forte rival, pelo seu inocente encanto, em *A Ceremony of Carols* («Cânticos de Natal»), para vozes infantis e harpa.

O pós-guerra

Britten escreveu estas peças ao mesmo tempo que trabalhava em *Peter Grimes*, que acabou nos princípios de 1945. Também por esta altura, vislumbrou-se o final da guerra, e os que tinham tempo para isso começaram a organizar o mundo do pós-guerra. Entre eles, contava-se o diretor da Ópera de Sadler's Wells. Situado num subúrbio de Londres que não estava na moda, empenhado numa política de apresentar óperas em inglês e lutando permanentemente com falta de dinheiro para subsistir, o teatro contava com uma companhia que, antes da guerra, fora até classificada de segunda categoria (o que não correspondia em absoluto à verdade) e vivia eclipsado pela grande temporada internacional (com preços elevados) que se desenrolava no Covent Garden. Durante a guerra, a companhia esteve quase sempre exilada na província (em dada altura, a orquestra chegou a ser composta por quatro intérpretes, um dos quais exercia as funções de maestro e pianista), já que o teatro sofrera estragos devido às bombas e, além disso, tinha sido destinado a albergar famílias sem lar, precisamente em conseqüência dos bombardeamentos. A reabertura do local, uma vez acabada a guerra, tinha de ser um ato de tal envergadura que fosse verdadeiramente explosivo. *Peter Grimes* foi a ópera selecionada para servir de espoleta. E, na realidade, a explosão produziu-se.

A obra foi totalmente convincente para o público, que extasiado aplaudia-a. No entanto, dentro da própria companhia não haviam faltado oposições a tal empresa. *Peter Grimes* foi representada em toda a Europa e América e Britten transformou-se imediatamente numa figura nacional. Mas as discussões mencionadas não lhe agradaram e sentiu, sem dúvida, que, dali em diante, tinha de cultivar o gênero da ópera e trabalhar em obras verdadeiramente inglesas. A partir daquela altura, ele e Joan Cross, diretora do Sadler's Wells, lançaram-se sozinhos a um projeto operístico novo: o English Opera Group

Conjunto Inglês de Ópera). O grupo dedicar-se-ia sobretudo a realizar digressões, especializar-se-ia em óperas de câmara pensadas a uma escala viável e procuraria que tanto a qualidade do repertório como a da interpretação fossem de elevado nível. Nada se poderia ter ajustado com tanta precisão a Britten: no decorrer dos anos seguintes, produziu uma série de obras-primas concebidas especialmente para o conjunto em questão.

Primeiro, seria *The Rape of Lucretia* («A Violação de Lucrécia»), que se passa nos dias da Roma clássica; é difícil encontrar, em qualquer obra de Britten, alguma que ultrapasse a beleza, adequação e habilidade da música destas peças. Mesmo já passados mais de trinta e cinco anos, recordamos que, sentados no teatro (o Sadler's Wells, claro), refletíamos que, se tivéssemos estado presentes na estréia de *A Flauta Mágica*, teríamos vivido uma experiência semelhante. Depois de *Lucrécia*, veio uma comédia, *Albert Herring*, baseada na maravilhosa história de Maupassant *Le rosier de Mme. Husson* («O Roseiral da Sra. Husson»): em virtude de não haver na aldeia uma jovem suficientemente virtuosa para ser eleita May Queen (Rainha de Maio), a escolha recai sobre o pobre Albert, que se vê nomeado May King (Rei de Maio). Depois desta obra, musicou a cruel história de horror de Henry James, *The Turn of the Screw* («A Volta do Parafuso») com a preceptora, os dois pequenos e a luta entre os dois criados mortos que disputam a posse das caveiras das crianças.

Nestes anos, não se dedicou apenas a compor óperas de câmara. O Covent Garden chamou-o e Britten arranjou tempo para escrever também óperas de proporções normais. A primeira delas foi *Billy Budd*, baseada no romance homônimo de Herman Melville. A ação desta obra decorre a bordo de um navio de guerra do século XVIII e apresenta-se com a de *The Turn of the Screw:* a luta entre as forças do bem e as do mal, confiada em ambos os casos a um elenco exclusivamente masculino, o que limitava as suas possibilidades. O drama não deixou o público indiferente: uma parte abandonou o teatro, queixando-se, e a maioria não teve consciência daquela limitação. A segunda grande ópera, *Gloriana*, de vasta envergadura, cheia de pompa e de calorosa humanidade, baseia-se na figura de Isabel I. Tinha-se previsto a representação como uma homenagem a Isabel II por ocasião da sua coroação. A aprovação do público presente no teatro não foi total; não obstante, foi ganhando adeptos em sucessivas reposições.

A política não teve nada a ver com a música de concerto, para a qual Britten também arranjou tempo. São desta época: *Saint Nicolas* e a *Spring Symphony* («Sinfonia Primavera»), ambas para vozes e orquestra; *Let's make an opera* («Façamos Uma Ópera»), peça muito apropriada para a altura e destinada às crianças, sempre presentes no coração de Britten; *The Holy Sonnets of John Donne* («Os Sonetos Sacros de John Donne»), *Winter Words* («Palavras de Inverno»), com poemas de Thomas Hardy, e os dois primeiros *Cânticos*, todas para voz e piano; o quarteto de cordas n.º 2, a composição mais conhecida das que integram a sua música de câmara, e, por último, a *Young Person's Guide to the Orchestra* («Guia de Orquestra para Jovens»), possivelmente a sua obra mais divulgada e que consiste num conjunto de variações e numa fuga sobre um tema de Purcell. Originariamente, esta obra tinha um fim didático, mas isso não impediu que fosse conquistando uma enorme e justificada popularidade.

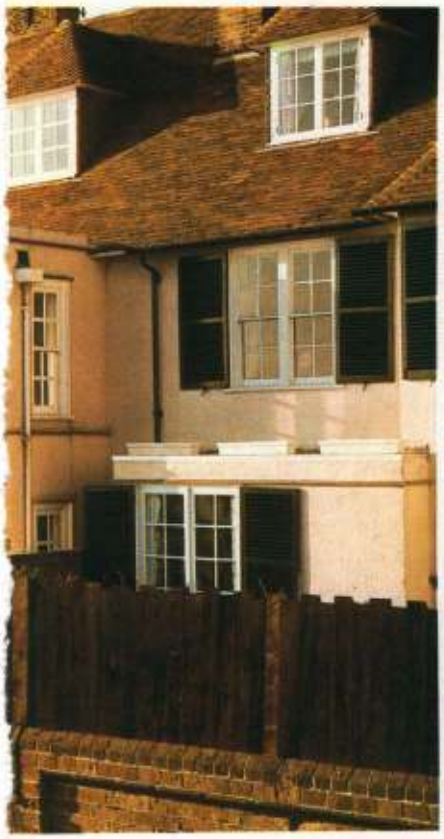
Fabbri

O Festival de Aldeburgh

Além de escrever música, Britten dedicou-se também a interpretá-la e a dirigi-la, pelo que são de mencionar as suas muitas viagens ao continente. Em 1947, ele e Pears foram viver em Aldeburgh, primeiro junto ao mar, mas, mais tarde (quando os turistas curiosos começaram a ser demasiado impertinentes), retiraram-se para uma zona menos concorrida da cidade. De fato, aquela cidade daria cor ao resto da vida de Britten. Diz-se que foi Pears o primeiro a sugerir que podiam organizar em Aldeburgh um modesto festival de verão; não para rivalizar com os de Salzburgo, Edimburgo ou Lucerna, mas para terem oportunidade de se juntarem com alguns amigos e poderem tocar e cantar música. A idéia foi crescendo no decorrer dos anos, de modo que esses poucos amigos chegaram a ser orquestra e coros e até o English Opera Group. Os proprietários de terras de Aldeburgh prosperaram e Britten beneficiou de diversas perspectivas para a sua música, que, daí em diante, pode dizer-se foi escrita em grande parte tendo em vista a cidade de Aldeburgh. Duramente pressionado pelo trabalho, o compositor contou com a valiosa ajuda de Imogen Holst, que se mudou para Aldeburgh para passar horas incontáveis ao lado de Britten, ajudando-o nos manuscritos. Gustav Holst, o pai de Imogen, haveria, sem dúvida, de ficar satisfeito se tivesse podido ver o maravilhoso trabalho que a filha realizava.

Anos de viagens

As viagens não só continuaram como se ampliaram com as visitas ao Extremo Oriente. Bali e a típica orquestra



Pouco depois da estréia de Albert Herring, *Britten e Pears abandonaram o moinho de Snape e foram viver em Aldeburgh, no n.º 4 de Crabbe Street. Em cima: vista da casa onde Britten viveu dez anos.*

Britten, que se vê na imagem de cima, trabalhando no seu estúdio, deu apoio entusiástico ao Festival de Aldeburgh, uma idéia surgida em agosto de 1947, durante uma digressão européia com o English Opera Group.

javanesa — o gamelão — influenciaram-no: *The Prince of the Pagodas* («O Príncipe dos Pagodes»), com os vigorosos instrumentos de percussão da orquestra de Covent Garden, recentemente adquiridos e que introduziram sons originais, foi a única grande contribuição de Britten para o bailado. Também o Japão e as suas obras de teatro Nô fascinaram Britten, que adotou esse estilo em *Curlew River* («Rio Curlew»), a primeira de uma série de «parábolas para serem representadas na igreja» escritas para uma igreja local, no quadro do festival anual de Aldeburgh. As parábolas continuaram com *The Burning of the Fiery Furnace* («O Forno de Fogo Ardente»), *The Prodigal Son* («O Filho Pródigo») e *Noye's Fludde* («O Dilúvio de Noé») — escrito à maneira arcaica, e não *Noah's Flood*, como atualmente. De Shakespeare utilizou o texto para *A Midsummer Night's Dream* («O Sonho de Uma Noite de Verão»). As obras de canto não foram esquecidas: devem mencionar-se os *Sechs Hölderlin Fragmente* («Seis Fragmentos de Hölderlin»), em alemão, as *Songs and Proverbs of William Blake* («Canções e Provérbios de William Blake»), o *Noturno* e mais dois *Cânticos*. Para a Chorally Basle University escreveu a *Cantata Acadêmica*, e para os Meninos Cantores de Viena, que se encontravam de visita, *The Golden Vanity* («A Vaidade Dourada»). A profunda piedade que sentiu durante toda a sua vida pela humanidade sofredora induziu-o a escrever a *Cantata misericordium*, sobre a parábola do bom samaritano, e, acima de tudo, o *War Requiem* («Réquiem da Guerra»).

Em 1962 proceder-se-ia à consagração da nova catedral de Coventry. A velha não fora das mais famosas catedrais da Inglaterra, mas a sua destruição quando dos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial fora sentida como uma perda nacional. Assim, um sentimento natural levava a construir uma nova catedral que substituiria a antiga. Mas havia algo mais: a vontade de que, no meio de tantas coisas que naquele pós-guerra começavam já a ser de fraca qualidade e de segunda categoria, houvesse pelo menos uma que merecesse a classificação de boa. Decidiu-se que, para a nova catedral, não se economizaria nem em gastos, nem em mão-de-obra especializada, nem em trabalhos de decoração; deveria ser um edifício que honrasse a raça humana. Britten foi encarregado de escrever a música principal para a consagração do novo templo. O compositor escolheu como tema úm réquiem de guerra, planejando-o em grande escala e combinando os textos latinos de uma missa de réquiem com outros ingleses do poeta Wilfred Owen, morto durante a Primeira Guerra Mundial. O conjunto musical que se fazia necessário era enorme. Para reforçar o tema da reconciliação, a obra iria ser cantada pelo inglês Peter Pears, o alemão Dietrich Fischer-Dieskau e a russa Galina Vichnevskaia. No entanto, a contribuição soviética para essa reconciliação do pós-guerra consistiu em negar a Galina a autorização para participar.

Nesta época, Britten começou a visitar a URSS freqüentemente, quer na qualidade de intérprete, quer na de regente. Chostakovitch chegou a ser grande amigo seu, bem como o violoncelista Mstislav Rostropovitch, que era casado com a Vichnevskaia. Por sua vez, Ros-

Britten terminou durante os primeiros meses de 1973 a ópera Morte em Veneza, *realizando, para o seu amigo Peter Pears, aquilo que considerou o «seu mais importante trabalho operístico». Estreada em junho do mesmo ano, foi aclamada pelo público como a obra-prima do compositor. Na fotografia da direita: cena de* Morte em Veneza, *representada em 1974, na Ópera de Berlim.*

Ullstein Bilderdienst

tropovitch fez muitas visitas a Aldeburgh (os dois amigos entendiam-se no que chegou a ser conhecido como o «Aldeburgh Deutsch», o alemão de Aldeburgh). Respondendo, como sempre, às circunstâncias, nestes anos escreveu muita música para violoncelo: uma sonata com piano, três suítes de violoncelo solo e a *Sinfonia de Violoncelo e Orquestra*.

«Morte em Veneza»: uma premonição

Em 1970, Britten e Pears mudaram-se de novo, desta vez para Horham, aldeia de Suffolk, onde havia menos ruído de aviões do que em Aldeburgh. Esta mudança coincidiu com um novo período de consagração à ópera, que abandonara durante dez anos. É deste ano *Owen Wingrave*, obra descrita para ser representada na televisão e que trata do sofrimento de um jovem de tendências pacifistas educado num lar de tradição militarista, com uma família que, tal como a noiva, espera que siga uma carreira profissional no exército. Três anos depois compôs *Death in Venice* («Morte em Veneza»), baseada na novela de Thomas Mann, que conta os últimos dias de um romancista já de idade madura. Na estréia, o papel de protagonista (que, na realidade, fora pensado para ele) foi interpretado por Peter Pears; tanto o cantor como o compositor iam envelhecendo também, de modo que o tema de Mann foi tratado com uma grande compreensão.

De fato, não era o envelhecimento a única sombra: depois de ter esbanjado energia e música durante toda a vida, Britten começava a ter problemas de coração. Todavia, redigiu ainda outras peças, em particular a cantata *Phaedra* («Fedra»), escrita para Janet Baker (talvez pensasse que tivera um papel pouco feliz quando interpretou a aborrecida noiva em *Owen Wingrave*). Nesta fase, Britten dedicou-se a dirigir (como já antes dele tinha feito Hindemith) obras de outros compositores: Bach, Mozart, Elgar, Henze, Chostakovitch e muitos outros. Além disso, tinha de dirigir a sua própria música, especialmente nos estúdios de gravação.

Infelizmente, os problemas de coração pioraram; não obstante, atrasou-se uma intervenção para que pudesse terminar *Death in Venice*. Quando, finalmente, a operação se realizou, foi um êxito em si, mas a recuperação nunca foi completa.

Durante os anos — poucos — que lhe restavam de vida, Britten empreendeu a composição de um terceiro e último quarteto de cordas, peça especialmente introspectiva. E, embora a sua atividade tivesse ficado por certo muito limitada, as honras públicas que lhe prestaram devem ter constituído um grande estímulo para ele; talvez a principal fosse a que lhe rendeu a rainha, que o nomeou Lord Britten de Aldeburgh, honra concedida pela primeira vez a um compositor britânico.

Em 1976, conseguiu passar umas férias em Bergen e começou até a compor obras novas enquanto ali descansava. Todavia, em novembro desse ano, pouco depois de ter completado 63 anos, morreu serenamente na sua adorada Aldeburgh.

Capítulo 14

Uma linguagem adequada à voz

Ao atingir a maturidade, Britten era um compositor que estava na moda — o que não impedia que fosse muito bom —, e, por conseguinte, era adulado. Na sua juventude, quando era um músico desconhecido, houve quem o considerasse tecnicamente muito preparado e, por isso, incapaz de escrever música verdadeiramente boa. A técnica é apenas um meio para se alcançar um fim; com ela, pode escrever-se aquilo que se quiser, provavelmente com muita rapidez e de modo que intérpretes hábeis possam tocar e reproduzir o som imaginado; com ela, pode escrever-se com fluidez a música pretendida sem que se possa dizer se é artisticamente boa ou má.

Britten queria escrever música de qualidade do ponto de vista artístico e a sua técnica permitia-lhe produzi-la com correnteza. Na base, estavam os ensinamentos de Frank Bridge, que nunca esqueceu. Bridge morreu em 1941 (Britten recebeu a notícia quando se encontrava na América, o que fez que aumentasse a saudade que sentia da sua pátria). Foi pena que o professor não tivesse vivido o suficiente para ver como o aluno chegara a ser o mais respeitado dos compositores ingleses. Mas viveu ainda para ouvir as *Variações sobre Um Tema de Frank Bridge,* obra em que pôde reconhecer a grande qualidade de Britten e não só a sua técnica.

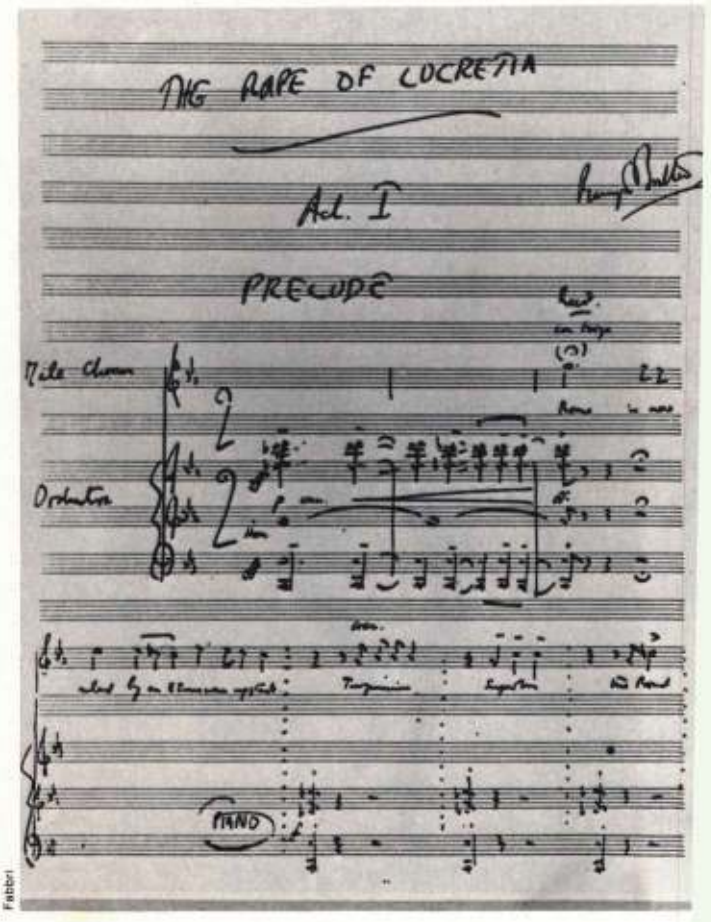
Esta fluidez, aliada à sua capacidade de trabalho (tal como Haydn, Britten trabalhava diariamente um número fixo de horas), fez que a sua vasta produção abrangesse praticamente todos os campos da música séria (excetuando a destinada a conjuntos maiores de instrumentos de sopro). E sua grande habilidade técnica permitia que o produzido fosse sempre concebido em função dos meios de interpretação («de certo modo está debaixo dos dedos», diziam os intérpretes; ou «é tão agradável de cantar», exclamava a maioria dos cantores) e que cada obra (apenas a *Sinfonia da Réquiem* constitui, provavelmente, uma exceção) fosse idealmente adequada ao seu objectivo primitivo. Quando se ia consagrar uma catedral, construída depois de um prodigioso esforço humano e de um período de aflição, compunha o *Réquiem da Guerra,* de grande envergadura, para vários solistas, coro e orquestra completos, orquestra de câmara e órgão. E se, ao entardecer de um dia de verão, o público do Festival de Aldeburgh se deslocava ociosamente em pequenas embarcações para ouvir um concerto informal sobre as águas, o que exigia um interlúdio instrumental entre grupos de madrigais, então escrevia as *Seis Metamorfoses segundo Ovídio,* para oboé solista.

Música vocal

Passemos agora a focar a música vocal. Nem todas as linguagens vocais do século xx se adequaram à voz humana; mas isso não aconteceu com a de Britten. Ao longo da vida, escreveu nove óperas maiores, de estilos muito variados, que tinham em comum um fator da maior importância: a sua insistência em que as palavras deviam ser audíveis, os textos tinham de valer por si mesmos e a história que contavam devia também ter o seu valor próprio. Para os libretos, Britten contou com vários autores excelentes, entre eles Montagu Slater, Ronald Duncan, Eric Crozier, William Plomer, Myfanwy Piper e William Shakespeare. As histórias originais procederam de fontes igualmente variadas: George Crabbe, André Obey, Guy de Maupassant, Henry James, Thomas Mann e, é claro, Shakespeare de novo. Algumas obras destinavam-se a grandes teatros de ópera *(Peter Grimes, Billy Budd, Gloriana, Death in Venice)* e foram escritas para uma orquestra completa; outras eram para pequenos teatros *(Lucretia, Albert Herring, The Turn of the Screw)* e contavam com a orquestra de câmara favorita de Britten (geralmente cinco instrumentos de cordas, cinco de sopro, percussão e harpa). Para *A Midsummer Night's Dream,* redigiu uma partitura adaptável às duas circunstâncias; *Owen Wingrave* foi escrita para a televisão. Todas as óperas de Britten têm, além disso, outra coisa em comum: um papel glorioso e excitante para Peter Pears.

As óperas menores, ou semióperas, merecem uma referência à parte: *Paul Bunyan* obteve maior difusão quando foi reposta na década de 60 do que quando foi apresentada pela primeira vez na América, em 1941. Em *Let's make an opera,* é evidente a atenção que Britten sempre dispensou às vozes de rapazes. As três parábolas para serem representadas na igreja e *Noye's Fludde* também foram tratadas para serem, predominantemente, interpretadas por jovens.

Britten escreveu também um bailado com influências orientais que nunca mereceu grande apreço da crítica, *The Prince of the Pagodas;* e muita música de cena para o teatro, especialmente nos anos da juventude.

A música vocal escrita sem finalidade cênica tem, pelo menos, a mesma qualidade do que as melhores óperas. Seria absurdo não referirmos novamente aqui o *War Requiem,* que impressiona, sem dúvida, sobremaneira, qualquer ouvinte numa primeira audição. Mas, lamentavelmente, os recursos necessários para a sua execução são difíceis de conseguir; felizmente, existe uma maravilhosa gravação

Fabbri

The Rape of Lucretia *foi a primeira das óperas de câmara escritas por Britten para o English Opera Group. Estreada em julho de 1946, em Glyndebourne, foi repetida quatorze vezes durante esse mês. Embaixo: página da partitura autógrafa, correspondente ao prelúdio do 1.º ato.*

Fabbri

Fabbri

dirigida por Britten, na qual pôde, finalmente, participar Galina Vichnevskaia. É indispensável também a audição da *Sinfonia Primaveril* (uma vez mais para vozes de rapazes), embora muitos digam o mesmo acerca da *Cantata Acadêmica* e da *Cantata misericordium*. Outra obra escrita especialmente para jovens cantores e para atores, que obtém sempre grande êxito, é *Saint Nicolas*, escrita inicialmente para festejar o centenário de Lancing College, a velha escola de Peter Pears. E são poucos os ouvintes que resistem a *Ceremony of Carols*, para coro de rapazes e harpa.

Mesmo assim, por vezes não é a música coral mas sim a destinada a uma só voz que parece mais obviamente característica de Britten, uma vez que não só conta com a plenitude de uma linha vocal fluida mas também com o recurso — negado a um coro — de uma expressão recitativa. Nas óperas, usa-se regularmente o recitativo, mas na canção este recurso representa de certo modo uma grande novidade. Uma das canções, *Still falls the Rain* («A Chuva Cai Devagar»), apaixonada denúncia dos bombardeamentos durante a guerra e da desumanidade do homem, trata a voz de uma maneira quase totalmente recitativa, enquanto os interlúdios são confiados à trompa e ao piano. É fácil verificar como a partitura se ajusta às palavras nos textos de *Les Illuminations*, de *Winter Words*, dos *Sechs Hölderlin Fragmente*, dos *Songs and Proverbs of William Blake* ou de qualquer das quatro canções restantes. Mas, acima de todas estas qualidades, talvez seja nas serenatas que a voz de tenor, o calor da trompa solo e a infalível escrita para cordas de Britten, combinando-se com os poemas escolhidos entre uma grande variedade de poetas ingleses, produzam um feitiço total. Talvez se encontre nelas a peça simples mas mais representativa para se recomendar a um ouvinte disposto a ouvir Britten pela primeira vez e com vontade de o entender.

O Sonho de Uma Noite de Verão, cujo libreto Britten e Pears adaptaram da obra de Shakespeare, viria a ser o último trabalho do músico para o English Opera Group. A obra foi estreada no Jubilee Hall, de Aldeburgh, em 11 de junho de 1960. Os figurinos desta página, de Clerici, são de uma representação da ópera no Scala de Milão.

Música instrumental

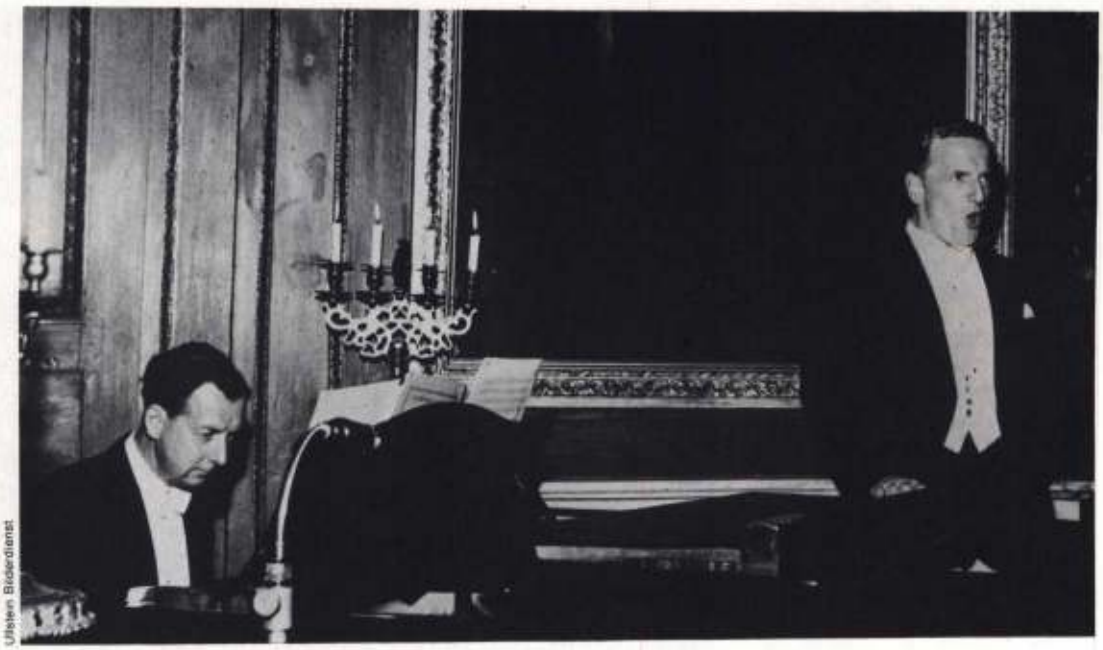
A força da música vocal de Britten — e talvez a sua quantidade — levou alguns a menosprezar a sua música instrumental. É uma pena, uma vez que, do ponto de vista artístico, a parte vocal não pode ser separada do seu acompanhamento instrumental e também porque a sua música puramente instrumental foi escrita de forma magistral.

É certo que não existe nenhuma sinfonia puramente orquestral, sem programa, sem solista ou sem vozes, mas uma objeção baseada em semelhantes premissas carece de sentido e peca por excessivo rigor, já que com a concessão de uma base programática temos a *Sinfonia da Réquiem;* com a inclusão de um solista, a *Sinfonia de Violoncelo e Orquestra;* e, admitindo as vozes, a *Sinfonia Primaveril*. O concerto de violino e o concerto de piano, ambos obras da primeira fase, talvez não se possam comparar com as peças que acabamos de referir e podem ser um pouco duras para o gosto de muitos ouvintes. A *Sinfonietta* dos primeiros tempos é um caso semelhante. Mas não se pode dizer o mesmo da *Sinfonia Simples*, ainda mais antiga, baseada em melodias que escreveu quando era rapaz.

A música de câmara é dominada por dois grupos. O primeiro é formado pelos quartetos de cordas. O n.º 1, em ré maior (existe um quarteto de cordas anterior, não numerado, redigido também nesta mesma tonalidade, mas muito diferente), explora as cordas de forma satisfatória, mas, em geral, agrada mais aos intérpretes do que aos ouvintes. O n.º 2, em dó maior, é uma obra forte, expressiva, que causou um grande impacto nos anos imediatos do pós-guerra. O n.º 3, última composição de vulto terminada por Britten, pode finalmente chegar a ser aceita como um epílogo emocionante da sua obra. O segundo grupo de obras de câma-

ra reflete a admiração de Britten pelo violoncelista Mstislav Rostropovitch, do mesmo modo que a sua música vocal exprime a sua admiração pelo tenor Peter Pears. A primeira peça deste grupo é a sonata de violoncelo e piano em vários andamentos, à qual se seguiram as três suítes de violoncelo solista. Comentou-se amiúde que estas suítes se parecem com as escritas por Bach para o mesmo instrumento, mas o reflexo seria, por vezes, pálido ante o predomínio da energia desenvolvida pelo compositor britânico. Também para Rostropovitch compôs a *Sinfonia de Violoncelo*.

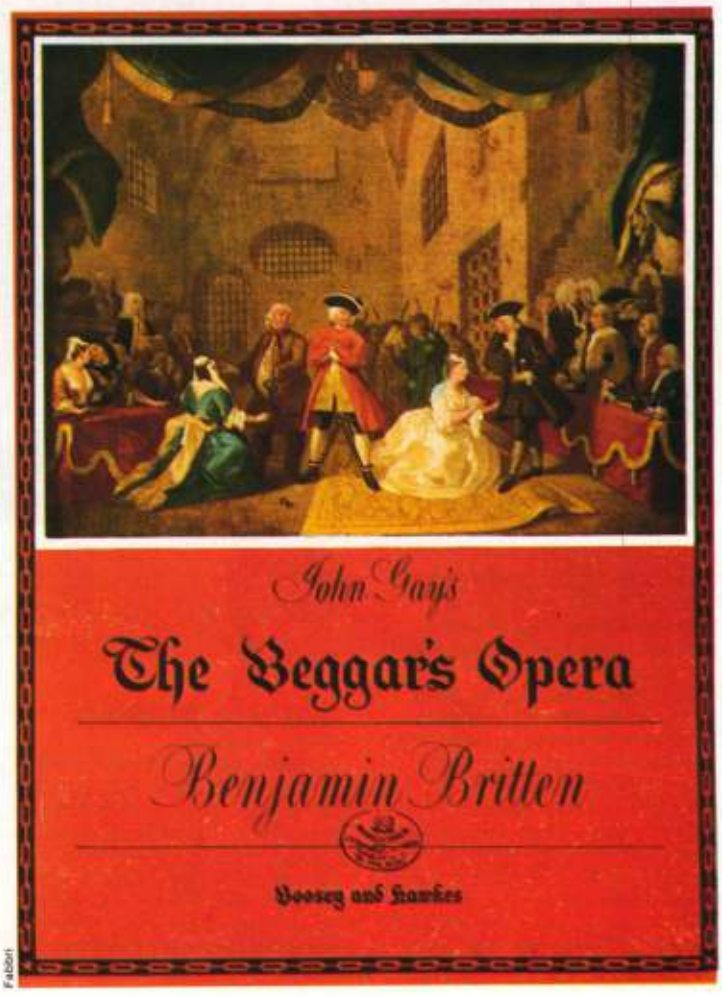
Considerando a música instrumental de Britten na sua totalidade, seria difícil destacar, com base em argumentos, uma obra superior ao quarteto de cordas n.º 2, o preferido do público especializado e que foi escrito para comemorar o 250.º aniversário da morte de Purcell, compositor por quem Britten sentia uma extraordinária veneração (o que, provavelmente, tornou mais suportável a freqüente classificação de «maior compositor inglês depois de Purcell», que, de outra maneira, o teria perseguido como um fantasma). Este quarteto conduz com naturalidade a outra obra instrumental que é desde logo muito mais cativante e, por isso, convém recomendá-la para um primeiro contato com o autor: trata-se das *Variações e Fuga sobre Um Tema de Henry Purcell*. De fato, esta foi a sua última música escrita para um filme. Neste caso, destinava-se a ilustrar os instrumentos de uma orquestra sinfônica. O pedido foi-lhe dirigido quando se dedicava à ópera *The Rape of Lucretia* («Perdoe a breve nota», escreveu ao produtor, Basil Wright, «mas Lucrécia jaz em cima da minha secretária à espera de ser violada»). E, no entanto, uma vez acabadas, estas variações sobre um tema de Purcell (mais conhecidas como *Guia de Orquestra para Jovens*) não denunciam pressa, mas apenas uma habilidade pouco comum para explorar cada instrumento separadamente. No conjunto, constituem uma peça orquestral vistosa e de dimensões pouco freqüentes, pensada para os jovens mas também para os adultos.



Ullstein Bilderdienst

Graças à sua grande habilidade instrumental, Britten realizou também muitos arranjos de obras de outros autores. Alguns deles foram, naturalmente, de composições do seu venerado Purcell: de *Dido e Enéias* e de *The Fairy Queen* («A Rainha das Fadas») fez versões para serem representadas. Também instrumentou canções folclóricas inglesas, francesas e irlandesas e melodias populares próximas de *The Beggar's Opera*, de John Gay. Mas, de tudo isso, o que é mais

A música para voz solista parece ser aquela que representa o Britten mais característico. Pears foi o destinatário de muitas dessas peças. Em 1960 realizou uma digressão com o seu amigo, acompanhando-o ao piano. Em cima: os dois no palácio de Charlottenburgo, em Berlim.



Fabbri

Camera Press, Londres/Zardoya

Desde o seu primeiro encontro, em 1960, Rostropovitch e Britten ficaram sendo muito bons amigos. O mestre inglês compôs para o grande violoncelista soviético a sua Sinfonia de Violoncelo e Orquestra, *que Rostropovitch estreou em Moscou, a 12 de março de 1964, com Britten na regência. Em cima: o grande instrumentista soviético durante um ensaio.*

Em 1948, Britten trabalhou numa versão de The Beggar's Opera, *estreada em Cambridge nesse mesmo ano, com Pears no papel de Macheath. À esquerda: capa de uma das edições da obra.*

conhecido são as duas suites elaboradas com algumas melodias de Rossini: as *Soirées Musicais* e as *Matinées Musicais*, ambas escritas originalmente para espetáculos de bailado.

Técnica e naturalidade

Talvez seja demasiado fácil dizer que a técnica é o fator comum na música de Britten, uma vez que cada nota, mesmo quando apreciada isoladamente, o prova. Mas há outro denominador comum da sua música que também reside em cada nota: a consistência e a naturalidade da linguagem. Esta característica é menos perceptível para o ouvido do amador, já que, pelo fato de se tratar de uma linguagem verdadeiramente consistente, soa como natural.

A música atual apresenta amiúde teorias demasiado obscuras sobre a maneira como são ou devem ser colocadas as notas (isto só na música culta de hoje; a popular é menos inibida e, por isso, comunica mais facilmente com o público). Mas Britten carecia de teorias e punha toda a sua fé no instinto, o que o levou ao sistema das tonalidades clássicas, baseado fundamentalmente no fenômeno físico da relação entre notas de diferentes tons. Naturalmente, o uso que Britten fez deste sistema clássico difere do de Mozart, Mendelssohn ou Strauss e está na linha de um contínuo desenvolvimento. A essência da música consiste no que se faz com os sons, sempre que os sons por si mesmos não pretendem ser a totalidade da música.

Britten foi, provavelmente, quanto a datas, o único compositor da sua época a quem os sofisticados ouvintes admitiram que escrevesse no sistema clássico de notação. Muitos músicos mais velhos do que ele e a maioria dos mais jovens que desejaram fazer o mesmo foram reduzidos ao silêncio ou a um estado semelhante pela crítica hostil. Mas, felizmente, a Britten isso foi permitido, e até mesmo a crítica sofisticada lhe deu ânimo para continuar a compor. Se *Lucrécia*, a *Serenata* ou o quarteto n.º 2 representam o canto final do sistema clássico, que maravilhoso canto final! ■

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Uma vez, Rostropovitch afirmou que «o Britten pianista se parecia muito com o Britten músico», exprimindo assim a admiração que ele lhe despertava como executante. Mas, se é certo que tocava fluidamente piano, a direção de orquestra constituía para ele uma verdadeira luta interior. No entanto, teve de aprender a fazê-lo, para dirigir as estréias das suas próprias obras e, com a severidade profissional que demonstrou durante toda a sua vida, acabou por conseguir um excelente resultado com as orquestras que teve de dirigir.

Catálogo de obras

MÚSICA INSTRUMENTAL E DE CÂMARA

Quarteto de cordas, em ré maior (1931) • Fantasia para quarteto de oboés, op. 2 (1932) • *Holiday Diary*, suíte de piano, op. 5 (1934) • Suíte de violino e piano, op. 6 (1934-1935) • *Introduction and Rondo alla burlesca*, 2 pianos, op. 32/1 (1940) • *Mazurca elegíaca*, 2 pianos, op. 23/2 (1941) • Quarteto de cordas n.º 1, em ré maior, op. 25 (1941) • Quarteto de cordas n.º 2, em dó maior, op. 36 (1945) • *Prelude and Fugue on a Theme of Vittoria*, órgão (1946) • *Lachrimae, reflections on a song of Dowland*, violeta e piano, op. 48 (1950) • *Six Metamorphoses after Ovid*, oboé, op. 49 (1951) • *Morris Dance*, de *Gloriana*, 2 flautas de bisel • *Suite Alpina*, trio de flautas de

bisel • *Scherzo,* quarteto de flautas de bisel • *Fanfare for St. Edmundsbury,* 3 trombetas (1959) • Sonata de violoncelo e piano, em dó maior op. 65 (1961) • *Night Piece (Notturno),* piano (1963) • *Nocturnal after John Dowland,* violão, op. 70 (1963) • Suíte n.º 1 de violoncelo, op. 72 (1964) • *Gemini Variations,* flauta, violino e piano a 4 mãos, op. 73 (1965) • Suíte n.º 2 de violoncelo, op. 80 (1967) • Suíte de harpa, op. 83 (1969) • 5 valsas para piano (1923-1925; 1969) • Suíte n.º 3 de violoncelo, op. 87 (1972) • Quarteto de cordas n.º 3, op. 94 (1975).

MÚSICA ORQUESTRAL
Sinfonietta, orquestra de câmara, op. 1 (1932) • *Simple Symphony,* orquestra de cordas, op. 4 (1933-1934) • *Soirées Musicais* (segundo Rossini), op. 9 (1936) • *Variações sobre Um Tema de Frank Bridge,* orquestra de cordas, op. 10 (1937) • *Mont Juic* (baseado em danças catalãs), op. 12 (1936-1937) • Concerto de piano, op. 13 (1938) • Concerto de violino, op. 15 (1939; rev. 1958) • *Young Apollo,* piano e cordas, op. 16 (1939) • *Canadian Carnival,* op. 19 (1939) • *Sinfonia da Réquiem,* op. 20 (1940) • *Diversions,* piano e orquestra, op. 21 (1940; rev. 1954) • *Matinées Musicais* (segundo Rossini), op. 24 (1941) • *Balada Escocesa,* 2 pianos e orquestra, op. 26 (1941) • Prelúdio e fuga para 18 instrumentos de cordas, op. 29 (1943) • *Four Sea Interludes,* de *Peter Grimes,* op. 33-*a* • *Passacaglia,* de *Peter Grimes,* op. 33-*b* • *The Young Person's Guide to the Orchestra* («Variações e Fuga sobre Um Tema de Purcell»), orador *ad lib.* e orquestra, op. 34 (1946) • *Occasional Ouverture,* em dó maior, op. 38 (1946) • *Lachrimae,* violeta e cordas, op. 48-*a* (1946) • Suíte sinfônica *Gloriana,* tenor ou oboé e orquestra, op. 53-*a* (1954) • *Pas de six,* de *The Prince of the Pagodas,* op. 57-*a* (1957) • *Cello Symphony,* violoncelo e orquestra, op. 68 (1963) • *The Building of the House* (Salmo CXXVII), abertura para coro misto (ou órgão ou instrumentos de metal) e orquestra, op. 79 (1967) • *A Time There Was,* suíte sobre melodias populares inglesas, orquestra de câmara, op. 90 (1966-1975).

MÚSICA VOCAL
Para voz solo
The Birds (Belloc), meio-soprano ou barítono e piano (1929; rev. 1934) • *The Ship of Rio* (De La Mare, 1932; arranjo para violino e piano, 1963) • *Our Hunting Fathers* (Auden), ciclo para soprano ou tenor e orquestra, op. 8 (1936) • *On this Island* (Auden), ciclo para soprano ou tenor e piano, op. 11 (1937) • *Fish is the Unruffled Lakes* (Auden), soprano ou tenor e piano (1937) • *Les illuminations* (Rimbaud), ciclo para soprano ou tenor e cordas, op. 18 (1939) • *7 Sonnets of Michelangelo,* ciclo para tenor e piano, op. 22 (1940) • *Serenata,* tenor, trompa e orquestra de cordas, op. 31 (1943) • 3 árias de *Peter Grimes: Peter's Dreams,* tenor e piano ou orquestra; *Embroidery Aria,* soprano e piano ou orquestra; *Church Scene,* soprano e piano ou orquestra • *The Holy Sonnets of John Donne,* ciclo para soprano ou tenor e piano, op. 35 (1945) • 3 árias de *The Rape of Lucretia: Flower Song,* contralto e piano ou orquestra; *The Ride,* tenor e piano ou orquestra; *Slumber Song,* meio-soprano e piano ou orquestra • Cântico I: *My Beloved is Mine* (Quarles), soprano ou tenor e piano, op. 40 (1947) • *A Charm of Lullabies,* ciclo para meio-soprano e piano, op. 41 (1947) • Cântico II: *Abraham and Isaac,* contralto, tenor e piano, op. 51 (1952) • *Winter Words* (Hardy), ciclo para soprano ou tenor e piano, op. 52 (1953) • Cântico III: *Still falls the rain* (E. Sitwell), tenor, trompa e piano, op. 55 (1954) • *Songs from the Chinese,* ciclo para soprano ou tenor e guitarra, op. 58 (1957) • Noturno, tenor, 7 instrumentos obrigados e orquestra de cordas, op. 60 (1958) • *6 Hölderlin Fragmente,* ciclo para uma voz e piano, op. 61 (1958) • *Bottom's Dream,* de *A Midsummer Night's Dream,* barítono e piano ou orquestra • *Songs and Proverbs of William Blake,* ciclo para barítono e piano, op. 74 (1965) • *The Poet's Echo* (Puchkine), ciclo para soprano ou tenor e piano, op. 76 (1965) • *Tit for Tat* (De la Mare), ciclo para uma voz e piano (1928-1931; 1968) • *Who are these Children?* (Soutar), ciclo para tenor e piano, op. 84 (1969) • Cântico IV: *The Journey of the Magi* (Elliot), contratenor, tenor, barítono e piano, op. 86 (1971) • Cântico V: *The Death of St. Narcissus* (Elliot), tenor e harpa, op. 89 (1974) • *A Birthday Hansel* (Burns), voz aguda e harpa, op. 92 (1975) • *Phaedra* (Racine, trad. R. Lowell), meio-soprano, cordas, percussão, violoncelo e cravo, op. 93 (1975).

Coral
Hino à Virgem (1930; rev. 1934) • 3 canções a 2 vozes, coro infantil ou feminino (De la Mare, 1932) • *A Boy Was Born,* variações corais, vozes masculinas, femininas e infantis, op. 3 (1932-1933; rev. 1955) • 2 canções a 2 vozes, coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos e piano (Wither, Graves, 1933) • *Friday Afternoons,* 12 canções, vozes infantis com piano, op. 7 (1933-1935) • *May,* vozes em uníssono e piano (1934) • *Te Deum,* tiple solista e coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com órgão ou cordas e harpa (1934) • 2 baladas, coro a 2 vozes e piano (Slater, Auden, 1937) • *Advance Democracy* (R. Swingler), duplo coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos (1938) • *Ballad of Heroes* (Swingler, Auden), tenor ou soprano solista, coro e orquestra, op. 14 (1939) • *Hopkins Settings,* op. 17 • *Hino a Santa Cecília* (Auden), coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos, op. 27 (1942) • *A Ceremony of Carols,* vozes de tiple (crianças) e harpa, op. 28 (1942) • *Rejoice in the Lamb* (Smart), tiple, contralto, tenor e baixo solistas e coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com órgão, op. 30 (1943) • *The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard,* vozes masculinas e piano (1943) • *A Shepherd's Carol* (Auden), coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos (1944) • *Festival Te Deum,* coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com órgão, op. 32 (1944) • *Old Joe has Gone Fishing,* de *Peter Grimes,* coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com piano • *Song of the Fishermen,* de *Peter Grimes,* coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com piano • *St. Nicolas* (Crozier), vozes solistas, coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos, piano a 4 mãos, percussão e órgão, op. 42 (1948) • *Spring Symphony,* soprano, contralto e tenor solistas, vozes infantis, vozes mistas e orquestras, op. 44 (1949) • *A Wedding Anthem,* soprano e tenor solistas, coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com órgão, op. 46 (1949) • *Five Flowers Songs,* coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos, op. 47 (1950) • *Hino a S. Pedro,* tiple solista e coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com órgão, op. 56-*a* (1955) • *Antífona* (Herbert), coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com órgão, op. 56-*b* (1956) • *Cantata Acadêmica,* soprano, contralto, tenor e baixo solistas, coro e orquestra, op. 62 (1959) • *Missa brevis,* vozes infantis e órgão, op. 63 (1959) • *Jubilate Deo,* coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos com órgão (1961) • *Fancie,* vozes em uníssono com piano (1961) • *War Requiem,* soprano, tenor e barítono solistas, vozes infantis, vozes mistas, órgão, orquestra de câmara e orquestra, op. 66 (1961) • Salmo, coro infantil a duas vozes com instrumentos, op. 67 (1962) • *A Hymn of St. Columba-Regis regum rectissimi,* coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos, com órgão (1962) • *Cantata misericordium,* tenor e barítono solistas, pequeno coro, quarteto de cordas, piano, harpa e timbales, op. 69 (1963) • *Voices for Today,* vozes infantis, vozes mistas e órgão, op. 75 (1965) • *Sweet was the Song the Virgin Sung,* duplo coro de sopranos e contraltos (1931; 1966) • *The Golden Vanity,* vozes infantis e piano, op. 78 (1966) • *The Oxen,* coro feminino a 2 vozes e piano (1967) • *The Sycamore Tree,* coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos (1930; 1967) • *A Wealden Trio: The Song of the Woman,* coro de sopranos e contraltos (1929; 1967); *Children's Crusade,* vozes infantis, percussão, 2 pianos e órgão, op. 82 (1968) • *Sacred and Profane,* coro a 5 vozes, op. 91 (1974-1975) • *Welcome Ode,* vozes de jovens e orquestra, op. 95 (1976).

MÚSICA DRAMÁTICA
Bailado
The Prince of the Pagodas (1956; estréia, 1957).

Música de cena
Timon of Athens (Shakespeare, 1935) • *Easter 1916* (Slater, 1935; perdida) • *Stay down Miner* (Slater, 1936) • *Agamemnon* (trad. MacNeice, 1936) • *The Ascent of F.6* (Auden, Isherwood, 1937) • *Out of the Picture* (MacNeice, 1937) • *The Seven Ages of Man* (Slater, 1938; perdida) • *Old Spain* (Slater, 1938; perdida) • *On the Frontier* (Auden, Isherwood, 1938) • *Johnson over Jordan* (Prisetley, 1939) • *The Rescue* (MacNeice, 1943) • *This Way to the Tomb* (Duncan, 1945) • *The Dark Tower* (MacNeice, 1946) • *The Eagle has Two Heads* (Cocteau, trad. Duncan, 1946) • *The Duchess of Malfi* (1946; perdida) • *Stratton* (Duncan, 1949; perdida) • *Am Stram Gram* (Roussin, 1954) • *The Punch Revue* (1955).

Óperas
Paul Bunyan, op. 17 (Auden, 1941) • *Peter Grimes,* op. 33 (M. Slater, segundo Crabbe, 1945) • *The Rape of Lucretia,* ópera de câmara, op. 37 (R. Duncan, segundo A. Obey, 1946) • *Albert Herring,* ópera de câmara, op. 39 (E. Crozier, segundo G. de Maupassant, 1947) • *The Beggar's Opera* (segundo John Gay), ópera-balada, op. 43 (1948) • *The Little Sweep,* ópera de câmara em um ato, op. 45 (E. Crozier, 1949) • *Billy Budd,* op. 50 (Forster, Crozier, segundo Melville, 1951) • *Gloriana,* op. 53 (W. Plomer, 1953) • *The Turn of the Screw,* ópera de câmara, op. 54 (M. Piper, segundo H. James, 1954) • *Noye's Fludde,* ópera infantil, op. 59 (1958) • *A Midsummer Night's Dream,* op. 64 (Britten, Pears, segundo Shakespeare, 1960) • *Curlew River,* parábola religiosa, op. 71 (W. Plomer, 1964) • *The Burning Fiery Furnace,* parábola religiosa, op. 77 (W. Plomer 1966) • *The Prodigal Son,* parábola religiosa, op. 81 (W. Plomer, 1968) • *Owen Wingrave,* op. 85 (M. Piper, segundo H James, 1971) • *Death in Venice,* op. 88 (M. Piper, segundo T Mann, 1973).

Numerosas obras para a rádio e música de filmes. E também numerosos arranjos de canções populares, de obras de Purcell e de outros autores.

Capítulo 15

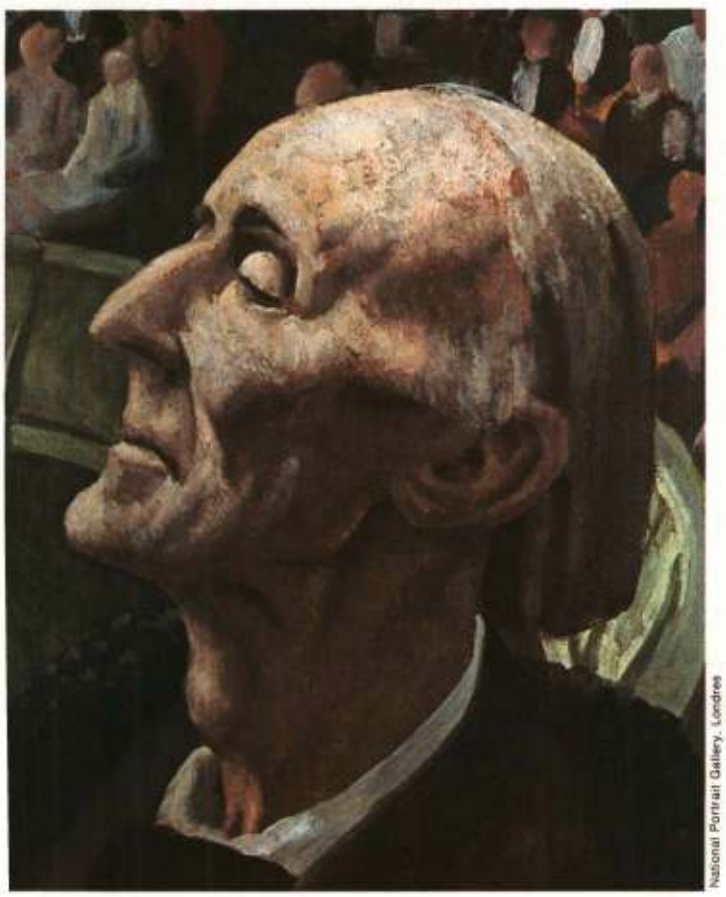
A música inglesa desde a era vitoriana

No século XIX, Londres foi um centro musical animado e cheio de vitalidade que atraiu os principais compositores e intérpretes da época. No entanto, apesar de contar com personalidades de talento, não podia orgulhar-se de uma figura criadora verdadeiramente significativa. Nem o irlandês Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924) nem o galês Joseph Parry (1841-1903) falavam com uma pronúncia inglesa correta; a sua linguagem derivava dos modelos alemães e só com a chegada de Edward Elgar (1857-1934) e Frederick Delius (1862-1934) a música inglesa chegou a expressar-se com uma voz pessoal. Pela primeira vez desde a época de Purcell e Händel, um compositor inglês — Elgar — foi aclamado ao mesmo tempo que os seus mais próximos contemporâneos, Richard Strauss e Mahler, como uma figura de significado internacional. A linguagem musical de Elgar era formada por um vocabulário pós-romântico rico, comum ao dos seus contemporâneos. Delius, que teve grande audiência na Alemanha antes da Primeira Guerra Mundial, constitui um caso um pouco diferente. Filho de um comerciante de lãs de Bradford, não gozava de grandes simpatias no *establishment* inglês, pelo que passou a maior parte da sua vida no estrangeiro. Embora os pais fossem de origem alemã, as suas simpatias inclinavam-se para França, país onde passou os últimos anos da sua vida, mais concretamente em Grez-sur-Loing. A textura da linguagem musical era formada por três fios importantes: primeiro, o interesse que sentiu sempre pela cultura escandinava e, sobretudo, pela música de Grieg, a quem visitou regularmente desde 1890 até aos primeiros anos deste século; segundo, o vocabulário harmônico, muito influenciado pela música negra americana ouvida durante os anos 80, quando vivia na Flórida dirigindo uma plantação de laranjas, não muito longe de Jacksonville; terceiro, a música de Debussy, que também exercia sobre ele uma grande atração. Em França, chegou a conhecer Florent Schmitt, que fez a versão para piano das suas óperas *Irmelin* e *The Magic Fountain* («A Fonte Mágica»); Ravel desempenhou uma função semelhante em relação à terceira ópera, *Koanga*.

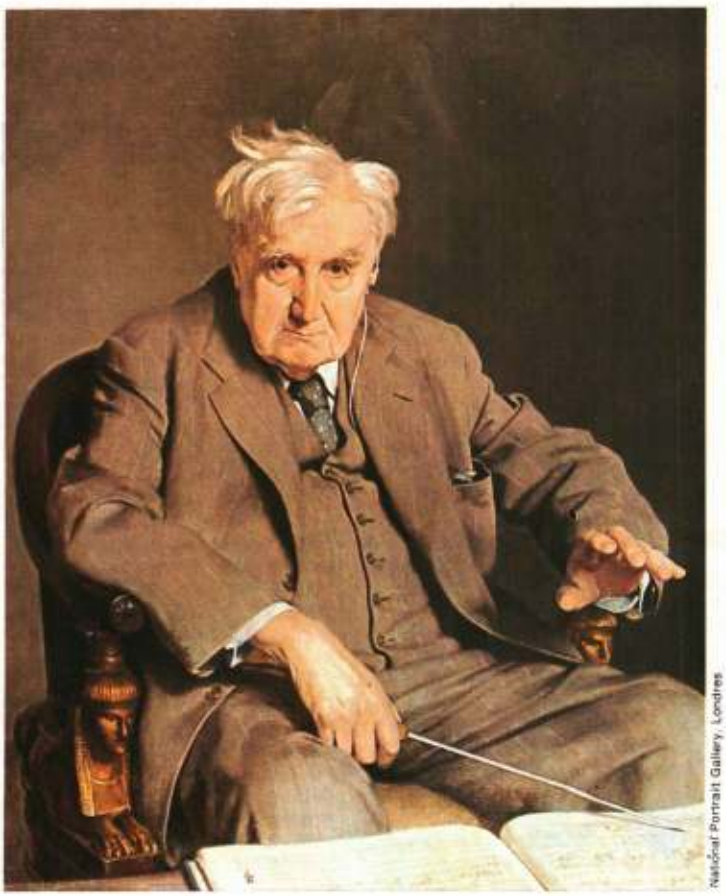
Se Elgar pensava naturalmente em termos de sinfonia e de oratório, Delius era essencialmente um poeta da natureza. As suas melhores obras criam um mundo que é, sem dúvida, dele, e somente dele, em que a cor e a atmosfera são mais importantes do que o argumento e a estrutura. Talvez seja a razão por que a sua ópera *A Village Romeo and Juliet* («Um Romeu e Julieta de Aldeia») e a *Mass of Life* («Missa da Vida») não tenham alcançado grande êxito, apesar dos belos momentos que

Na obra de Frederick Delius nota-se a tripla influência da música escandinava — Grieg —, da música negra americana e de Claude Debussy. À esquerda, embaixo: retrato do compositor.

Embaixo: retrato de Ralph Vaughan Williams. Tal como a de muitos compositores ingleses dos finais do século XIX e princípios do XX, a música de Vaughan Williams orientou-se para a redescoberta da canção folclórica.



National Portrait Gallery, Londres



National Portrait Gallery, Londres

encerram. Pode descobrir-se o Delius essencial nas miniaturas orquestrais reflexivas, tais como *On Hearing the First Cuckoo in Spring* («Ao Ouvir o Primeiro Cuco na Primavera»), baseada numa melodia folclórica norueguesa, e *Summer Night on the River* («Noite de Verão no Rio»), se bem que tenha também obras-primas de maior envergadura: o concerto de violino (1916) e *Sea Drift* («À Deriva no Mar», 1905) sobressaem no seu repertório. As peças mais pequenas encerram uma atmosfera de uma alegre paisagem inglesa de verão e definem igualmente as suas limitações. Há uma insuficiente variedade de extensão e ritmo para que esta música ultrapasse as fronteiras escolhidas. A música de Delius partilha com a de Elgar o poderoso sentido da transitoriedade da experiência humana e a nostalgia aguda de um jardim paradisíaco perdido, sem, no entanto, possuir a variedade de emoções humanas demonstrada por Elgar, Fauré e Strauss.

Com a geração seguinte produziu-se o despertar do sentimento nacional. Gustav Holst (1874-1934) e o seu amigo Ralph Vaughan Williams (1872-1958) não se sentiram atraídos pelas harmonias cheias de energia e pelas opulentas texturas orquestrais do pós-romantismo, já que as suas precoces energias se orientaram para a redescoberta da tradição inglesa. Tal como tantos outros compositores europeus da sua geração, sentiram-se envolvidos no movimento de revalorização da canção folclórica. Porém, não se contentaram só com isso, mas distinguiram-se ao cultivar a linguagem dos mestres da época Tudor, tais como William Byrd e Thomas Tallis. Vaughan Williams é mais identificado popularmente com este último, devido a uma das suas primeiras peças, *Fantasia sobre Um Tema de Thomas Tallis*, para orquestra de cordas (1910), que foi um êxito imediato. Além disso, nesta obra — e em maior medida do que *A Sea Symphony* («Sinfonia do Mar»), estreada um pouco antes, naquele mesmo ano — encontrou a plena formação da sua linguagem. O estilo melódico, pelo seu sabor, respondia à modalidade do seu tempo e deve dizer-se que nenhum outro compositor captou o espírito da paisagem inglesa em todos os seus estados de alma com maior eficácia, salvo o seu amigo Holst no notável poema sinfônico *Egdon Heath*.

As nove sinfonias de Vaughan Williams abarcam quase meio século (1910-1958), mas não mostram o consistente desenvolvimento de linguagem que se verifica em Sibelius ou nas óperas de Verdi. Exploram diferentes facetas de uma personalidade que já estava formada antes da Primeira Guerra Mundial. O próprio Vaughan Williams declarou que «o conhecimento das nossas canções folclóricas não nos revelará tanto algo de novo como algo que estivera escondido para nós» e as fórmulas modais que daí surgiram, configurando o seu pensamento, procedem desse estudo e da influência dos mestres da era Tudor, que penetram inteiramente na sua produção. Talvez as suas obras mais características sejam a *Sinfonia Pastoral* (1921) e a 5.ª sinfonia, em ré maior (1943); na primeira, as luminosas texturas sugerem inclusivamente que as suas lições com Ravel, antes da Primeira Guerra Mundial, podem ter deixado a sua marca, embora, de um modo geral, a orquestração não seja elegante nem polida, ainda que altamente pessoal. Vaughan Williams deu mais importância à matéria do que à forma, à substância do que à apresentação. A sinfonia n.º 4 (1934), com as suas linhas angulosas e o elevado modelo de dissonância, impressionou o público

BBC Hulton Picture Library

The Royal College of Music, Londres

Além de compositor variado e prolífico (obras corais, orquestrais, de câmara, canções, etc.), Sir Arnold Bax foi um excelente pianista. Em cima: retrato do compositor por Eva Bax, com data de 1933.

Apesar de ter escrito um grande número de obras para o teatro, a verdadeira personalidade musical de Vaughan Williams manifestou-se no campo da sinfonia. À esquerda: cena de Hugh, o Granadeiro.

como algo violentamente moderno, embora muitas das sementes já tivessem sido lançadas em obras anteriores, como *Flos Campi* (1926) e *Job* (1931). Apesar de ter escrito um grande número de óperas — citemos apenas *Hugh the Drover* («Hugh, o Granadeiro»), *Sir John in Love* («Sir John Apaixonado») e *The Pilgrim's Progress* («A Viagem do Peregrino») —, nenhuma delas resistiu às exigências cênicas, uma vez que o seu talento não estava orientado para dar vivacidade à troca de palavras de um drama. Apenas *Riders to the Sea* («Cavaleiros para o Mar», 1937), com sua atmosfera evocadora e sua concentração musical, tem o atrativo suficiente para ser considerada uma obra-prima.

Os anos entre as guerras

As sete sinfonias de Sir Arnold Bax (1883-1953) pertencem aos anos entre as duas guerras. Começou a primeira em 1921 e concluiu a última por ocasião da Feira de Nova Iorque de 1939. É freqüente pensar-se em Bax como um compositor primordialmente rapsódico, com uma inspiração mais adequada ao poema musical do que à sinfonia. No entanto, a amplitude do tecido sinfônico proporcionou à sua imaginação uma envergadura que o poema musical não podia abarcar por inteiro. Bax só empreendeu a criação da 1.ª sinfonia com 30 anos, quando já deixara para trás muitas das suas melhores obras como *Tintagel* e *The Garden of Fand* («O Jardim de Fand»). As suas primeiras sinfonias apresentam-no como devedor dos russos (visitara a Rússia antes da Revolução) e, ao contrário de Vaughan Williams e Holst, confessou-se um «romântico que não se envergonha de o ser». Inflamado por um grande amor pela mitologia e a poesia célticas, a sua música evoca amiúde a paisagem das costas nórdicas ermas. Partilhou com Vaughan Williams a admiração por Sibelius, a quem os dois compositores dedicaram as suas sinfonias n.º 5. A 2.ª sinfonia (1924-1925) afirma uma imaginação selvagem e um vigor e opulência de cor que servem para estabelecer uma atmosfera convincente e inteiramente individual. A 5.ª, 6.ª e 7.ª sinfonias são extremamente poderosas e possuem uma intensidade meditativa e uma atmosfera obscura, que testemunham grandes recursos musicais e uma verdadeira mestria.

John Ireland (1879-1962), contemporâneo de Bax, escreveu muito menos, e embora existam alguns poemas de tom imaginativo, tais como *The Forgotten Rite* («O Rito Esquecido», 1913), o que mais chama a atenção do ouvinte é a sua considerável produção para piano. Às vezes, a sua admiração por Ravel manifesta-se na perfeição e no equilíbrio das suas composições, que evoluem para uma linguagem de tecla facilmente reconhecível como sua.

Embora Bax se visse relegado para segundo plano durante os últimos anos da sua vida, nunca caiu tão completamente em desgraça como Havergal Brian (1876-1972). Poucas vezes poderá a música inglesa orgulhar-se de ter perdido uma causa durante tanto tempo para a encontrar tão tarde! Como Joseph Holbrooke e Granville Bantock, desfrutou de um breve êxito durante os anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, mas depois caiu totalmente no esquecimento. A sua admiração por Strauss é evidente na sinfonia *Gótica*, que teve de esperar até à década de 1960 para ser estreada. Mahler, Bantock, Elgar, Hindemith e até Busoni parecem pairar no mais superficial da sua música. As partituras são mal calculadas, o que não deve surpreender num compositor a quem durante tanto tempo se negou a oportunidade de comprovar o contraste entre o que lhe ditava o ouvido interior e a realidade de uma execução. Mas nem por isso deixa de ter rasgos de gênio, como aquele momento de visionária quietude da 10.ª sinfonia (1953-1954), realmente obsessiva e que difere de qualquer outra peça de música inglesa. Brian foi uma figura rudemente individual, que apresenta certas semelhanças com o americano Ives e com o fecundo compositor dinamarquês Rued Langgaard, que escreveu dezesseis sinfonias. São poucas as sinfonias de Brian, entre as trinta e duas que compôs, que carecem totalmente de interesse.

Compositores nascidos no século XX

Nos anos 30, Sir William Walton (1902-1983) surgiu como a grande esperança da música inglesa. Afastado da tradição pastoral de Holst e Vaughan Williams, o seu espírito abrira-se a influências tais como as de Prokofief, Hindemith e Sibelius, e aproximara-se inclusivamente de Elgar. Walton amadureceu relativamente cedo: aos 23 anos escreveu a abertura *Portsmouth Point*, em que já são evidentes a sua abundante vitalidade, energia febril e o característico sentido do desenvolvimento melódico. A sua tristemente esquecida e perfeitamente proporcionada miniatura orquestral *Sesta* (1926) tem uma poesia suave e anelante, inteiramente original. Outras obras dos anos 20, entre as quais se devem incluir a suíte *Façade* («Fachada») e o notável concerto de violeta estreado com Hindemith como solista, mantém o seu frescor. Era tal o interesse ávido pela música de Walton naquela altura, que a 1.ª sinfonia foi dada a conhecer sem estar totalmente acabada, uma vez que o público não podia esperar que completasse o final. Excetuando o último andamento, que a retórica torna menos convincente do que os outros três, a sinfonia em si bemol (1932-1935) é uma obra maior. Na implacável e progressiva vaga do primeiro andamento, é óbvia a dívida para com Sibelius. No entanto, a influência supera o aspecto idiomático; estende-se a um conhecimento dos processos profundamente estruturados do pensamento sinfônico. A violência explosiva do *scherzo* e o eloqüente lirismo do andamento lento não são menos convincentes. Contudo, depois da Segunda Guerra Mundial, o ímpeto de Walton tornou-se menos intenso. Na sonata de violino e piano (1949) e na ópera *Troilus and Cressida* (1954) parece prisioneiro dos seus próprios mancirismos e existe concretamente, nesta ópera, um autoindulgente romantismo muito afastado da disciplina mais estrita da sinfonia. Walton apresenta também um traço herdado de Elgar, que recorda com nostalgia a pompa e o fausto de um passado imperial.

O mesmo se poderia dizer de outro compositor, Sir Arthur Bliss (1891-1975), cujo romantismo foi inicialmente marcado por um ar de modernismo. Há pormenores verdadeiramente impressionantes na *Música para Instrumentos de Cordas* (1936) e no quinteto com clarinete, mas as suas obras posteriores soam freqüentemente a ocas.

A tradição pastoral de Vaughan Williams teve

Zoe Dominic

Clive Barda

À esquerda: cena de The Bear *(«O Urso»), ópera em um ato de William Walton, com libreto de Paul Dehn, que foi representada pela primeira vez a 3 de junho de 1967, no Festival de Aldeburgh. Em cima: retrato do compositor britânico contemporâneo Michael Tippet.*

seguidores. E. J. Moeran (1894-1950) manteve atentamente o tom do movimento folclórico. Talvez ainda demasiado dependente de Sibelius na linguagem, embora não, infelizmente, na forma, a excelente sinfonia em sol menor continua a soar fresca e tonificante.

Edmundo Rubbra (1901), menos atraído pelos elementos folclóricos, mergulhou a fundo na polifonia renascentista. Uma grande parte da sua música coral tem uma excepcional profundidade e eloqüência, o mesmo se podendo dizer das suas sinfonias. Foi aluno de Holst e, à primeira vista, a sua linguagem musical quase não parece pertencer a este século: o vocabulário harmônico não segue as dissonâncias que os seus contemporâneos adotariam como valores em vigor. No entanto, e devido a isso, infundiu uma nova vida às consonâncias familiares. Escreveu música para várias missas e um crítico chegou até a chamar às suas sinfonias «motetos para orquestra». Em termos de cor orquestral, o «efetivo» das suas sinfonias iniciais é bem mais reduzido; porém, a qualidade das suas idéias tem uma simplicidade que desarma pela sua ousadia. Se a linguagem é diatônica, a sua música não poderia ter sido escrita em nenhum outro período a não ser o nosso. Talvez empregue uma linguagem que parece ser herdada, mas fá-lo de uma maneira totalmente original, pelo menos nas suas melhores obras. Encontramo-nos perante uma música sem o menor traço de atrativo superficial, já que nada há nas composições de Rubbra que distraia o ouvinte do argumento musical central. A sua produção apresenta uma integridade que nunca obterá o aplauso da maioria, mas que contará com a perseverança de uns quantos entendidos. Embora escrevesse onze sinfonias, talvez seja o grande *corpus* da sua música coral o que mereceu melhor acolhimento fora de Inglaterra.

À procura de novas fronteiras

A geração mais jovem — e, na verdade, alguns compositores já mais velhos, como Frank Bridge (1879-1941) — virou as costas à tradição inglesa e procurou horizontes mais amplos. Sir Lennox Berkeley (1903) chegou a ser discípulo de Nadia Boulanger e a sua linguagem musical revela decididas simpatias pela francesa. A 1.ª sinfonia é uma obra artesanal, sensível, cuja música é dotada de uma naturalidade e fluidez que a tornam tão atraente como perfeito é o seu acabamento. Nada está tão longe das texturas opacas de algumas das primeiras sinfonias de Rubbra como a elegante e transparente partitura do *Divertimento* em si bemol, o concerto de violino ou qualquer das suas quatro sinfonias. Se Berkeley dirigia o seu olhar para os franceses e Stravinsky, Alan Rawsthorne (1905-1971), eclético, também não deixava de observar o exterior. Os *Estudos Sinfónicos* (1939) constituem uma partitura cheia de recursos e, tal como a 1.ª e a 3.ª sinfonias, oferecem um soberbo trabalho de artífice e uma perspectiva cosmopolita. A escola de Viena deste período teve na Inglaterra do pós-guerra os seus defensores em Humphrey Searle (1915) e Elisabeth Lutyens (1906). As duas primeiras sinfonias de Searle estão recheadas de fortes contrastes e são orgânicas e potentes. Devemos também mencionar as oito sinfonias de Benjamim Frankel (1906-1973), já que se inclinam para uma organização serial, sem abandonarem a implicação tonal da série de doze notas.

Embora mais velho do que Benjamin Britten — os seus nomes são freqüentemente associados —, Michael Tippet (1905) só recentemente adquiriu o carisma que a sua música merece. As suas óperas não mostram a capacidade e a facilidade das de Britten, mas partilham com este a atração por Purcell. Desde jovem que se interessou pela música da época Tudor, mas não pela folclórica. A sua perícia contrapontística sobressai nos ritmos madrigalescos do quarteto n.º 2 (1944) e no concerto para dupla orquestra de cordas (1938). O seu instinto caloroso e humano, bem como o seu profundo conhecimento da realidade social, encontram expressão no oratório escrito durante a guerra *A Child of Our*

Zoe Dominic

Entre os compositores de vanguarda, talvez uma das figuras mais notáveis pela sua grande imaginação criadora seja Nicholas Maw. Em cima: o referido compositor (à direita), examinando a maqueta para uma representação da ópera The Rising of the Moon.

Time («Uma Criança do Nosso Tempo»), no qual proclama as suas fortes convicções pacifistas. De fato, durante a Segunda Guerra Mundial, tais convicções valeram-lhe um breve período de encarceramento. Nos momentos mais extáticos e visionários — como no concerto de piano e na ópera *A Midsummer Marriage* («Um Casamento de Verão») —, as suas idéias parecem procurar uma articulação, mas fazem-no com uma tal rapidez que se expressam mais com a fala de um místico do que com uma dicção coerente. No concerto, o pormenor do primeiro termo, aparentemente rudimentar, parece clarificar-se periodicamente até chegar a revelar um mundo mágico, uma realidade diferente situada noutro plano. Na 2.ª sinfonia (1957), encontramos uma intensidade lírica e uma energia rítmica que lembra tanto Britten como Stravinsky. Às vezes, as suas tentativas de renovação levaram-no a obras tais como a 3.ª sinfonia, cujas pretensões são superiores às realizações conseguidas, e à fragmentação da sua linguagem musical nos anos posteriores a *King Priam* («O Rei Príamo», 1962), o que consternou aqueles que tinham acolhido favoravelmente o lirismo da sua música inicial.

Além de Searle, devem mencionar-se outros dois sinfonistas: Peter Racine Fricker (1920) e Robert Simpson (1921). A música dos começos de Fricker refletia a sua simpatia por Stravinsky e Hindemith, mas as sinfonias tardias, embora delicadamente elaboradas, têm uma modernidade ao gosto do grande público, mais do que propriamente um cunho altamente individual. A 1.ª sinfonia de Simpson (1951) proclama as suas simpatias nórdicas (escreveu muito sobre Nielsen). Das seguintes, pode afirmar-se sem discussão que a sua técnica está totalmente às ordens da expressão artística. Ninguém, se o não soubesse de antemão, adivinharia que o belo andamento lento da 2.ª sinfonia é um palíndromo. A música é alternadamente serena e combativa. Entusiasta da astronomia, o melhor das oito sinfonias que compôs reflete esta amplitude de visão.

Dentre os mais jovens compositores que seguiram na esteira de Britten sobressaem Richard Rodney Bennett (1936), que possui uma grande habilidade e é capaz de utilizar uma diversidade de estilos, e Nicholas Maw (1935), homem de uma fertilidade imaginativa e um sentido da atmosfera só superados pelos do próprio Britten. As *Scenes and Arias,* de Maw, são uma obra melíflua, muito bem feita e altamente acessível. Tem a seu crédito duas óperas: *One Man Show* («Peça para Um Só Homem») e *The Rising of the Moon* («O Nascer da Lua»), ambas compostas durante os anos 60. Numa obra como *Life Studies* («Estudos da Vida»), transparecem ecos de Berg, Bartók e Britten, mas integra-se num universo sonoro altamente impressionante. Hugh Wood (1932) é um artesão exigente que, como Alexander Goehr (1932), ocupou um lugar independente, apesar de todo o seu interesse pela segunda escola vienense.

Se se falar em termos de novos recursos musicais e de novas sonoridades, Peter Maxwell Davies (1934) e Harrison Birtwistle (1934) sobressaem como as novas figuras da vanguarda. O primeiro alargou os seus horizontes e lançou raízes nas ilhas Órcades, cujas paisagens ermas e mares tempestuosos deram uma visão de cor à 1.ª sinfonia (1973-1976). Tanto Maxwell Davies como Birtwistle possuem uma mentalidade interrogativa e procuram novos sons e uma qualidade de invenção de modo algum inferiores à dos seus colegas europeus. Londres continua a ser um grande centro musical, mas hoje pode apresentar, pelo menos, um elenco autóctone superior ao que havia durante a juventude de Elgar.

Perfil biográfico

Capítulo 16
Gershwin, um homem da Broadway

George Gershwin nasceu em Nova Iorque, a 26 de setembro de 1898, numa altura em que os Estados Unidos começavam a despontar como potência poderosa e expansionista. Na sua guerra com a Espanha por causa das Caraíbas e das Filipinas, um antigo império já soçobrado cedeu as suas últimas possessões àquela que viria a ser a grande potência imperialista do século XX. No século anterior, a nação tinha-se ido formando territorialmente, ao mesmo tempo que acorriam a ela emigrantes de todos os países europeus. Entre os que foram para esta Terra Prometida (recorde-se o coro final do 1.º ato de *Porgy and Bess, «Fo' the Promis' Lan'»*) figuravam Morris e Rosa Gershwin, cujo verdadeiro apelido era Gerchovitz, e que, procedentes de S. Petersburgo, americanizaram a sua identidade, num compreensível desejo de integração.

A infância de George decorreu em diversos bairros nova-iorquinos, entre os quais Harlem, precisamente quando o *jazz* começava a ser conhecido. Em todo o caso, a sua inclinação musical parece ter sido precoce. Aos 12 anos, tocava piano, graças a uma voluntariosa insistência autodidática. Convencido dos seus dotes, o pai mandou-o estudar a sério. Depois, conheceu Charles Hambitzer, o seu primeiro grande professor, que não se limitou a ensinar-lhe interpretação mas lhe deu a conhecer os diversos autores do repertório de tecla e o iniciou em teoria musical, harmonia e até orquestração.

Quando, em 1914, começou os estudos comerciais, a pedido de um pai prudente e com determinado tipo de ambições, já escrevera uma ou outra pequena canção e tomara contacto com o *rag-time* e com as obras de Irving Berlin, que, pela sua condição de imigrado com êxito, era duplamente um modelo. Nesse mesmo ano, arranjou trabalho num dos estabelecimentos de Tin Pan Alley, o bairro especializado em música ligeira: George transformou-se assim num *song plugger*, espécie de pianista de ensaios, acompanhamento ou pequenos recitais de música da moda, que se realizavam em salões do estabelecimento. Aquele que iria ser um dos grandes responsáveis pelo triunfo de uma música comercial americana de considerável qualidade começou como pianista de peças de reduzido valor, numa época em que a música ligeira americana era pouco menos do que detestável.

Primeiro contato com a Broadway

Em 1916, publicou a sua primeira canção. Neste ano, teve um primeiro contato com a Broadway, onde atuou como pianista em 1917. Ali conheceu Jerome Kern, que já havia incluído entre os seus modelos. Aqui pode,

G. D. Hackett

Morris e Rosa Gershwin, pais de George, pouco depois do seu casamento. Os reveses empresariais de Morris obrigaram sempre Rosa a administrar com austeridade os magros rendimentos familiares. Embaixo: o edifício da empresa Remick, na Rua 28, de Nova Iorque, na época em que George Gershwin ali trabalhava como pianista. Entretanto, compunha constantemente e esperava, cheio de ilusão, uma oportunidade.

G. D. Hackett

G. D. Hackett

Depois de ouvir Gershwin no Aeolian Hall, Paul Whiteman (em cima, com a sua orquestra) teve a percepção das suas faculdades de poder ser o autor de uma obra de jazz «sério». Pouco depois, com Gershwin como solista, estreou-se a Rhapsody in Blue.

G. D. Hackett

Aos 24 anos, Gershwin, cujo nome era já muito conhecido no mundo do espetáculo, começou a ser considerado no da música sinfônica. Ao lado, o compositor com uma edição de Rhapsody in Blue.

alvez, situar-se o início da sua ascensão «autodemonstrativa». Como sabia que não devia abandonar o estudo, a sua sede de aprender levou-o a estudar com Kilenyi. O êxito das suas canções animou-o a deixar Tin Pan Alley para tocar num teatro, o City Fox. Não tardou a ser contratado pela firma Harms, de Nova Iorque, como compositor de canções. Em 1918, conheceu Alex Arons, graças a quem estreou, no ano seguinte, na Broadway, a primeira comédia musical, *La La Lucille*, que foi um êxito. Data também desta época um quarteto de cordas, só publicado trinta anos depois.

A influência do «jazz»

Uma das conseqüências da Primeira Guerra Mundial foi transformar os Estados Unidos numa influente potência militar, assente numa capacidade industrial e financeira sem precedentes.

O pós-guerra trouxe consigo a consolidação desse poder e a mudança dos grandes centros de decisão do mercado de capitais para o outro lado do Atlântico. Esta deslocação do poder impôs no Velho Continente um dos mitos do sonho americano: a América apresentou-se como a jovem alternativa da decrépita Europa. Tudo o que a América fazia era observado com interesse e, no campo da cultura, nada chamou mais a atenção do que o seu cinematógrafo e a sua música «nova», o *jazz*. Mas este *jazz* tão vital, com os seus ritmos e modulações alheios à herança européia pós-romântica, não era nem pouco mais ou menos a música complexa de grande estatura artística dos nossos dias. Ninguém conhecia ainda Duke Ellington e estavam muito longe os tempos de Charlie Parker. A ninguém nos anos 60 teria ocorrido a idéia de dignificar a arte de um Coltrane, um Dolphy ou de um Coleman. Nos anos 20, considerou-se sensato dignificar a de King Oliver e Louis Armstrong, para citar os nomes de maior categoria artística da década. Mas, além disso, acreditou-se que a *grande musique* sairia fortalecida com a arte do plebeu enobrecido.

Foi nesta altura que George Gershwin entrou em contato com o *show* anual dos Scandals, de George White. Para este *show*, escreveu numerosas canções e iniciou a colaboração com o seu inseparável letrista, o irmão mais velho, Ira. A orquestra dos Scandals era dirigida por Paul Whiteman, apaixonado por aquilo a que alguns, usando de pouco pudor perante o equívoco, chamaram «*jazz* sinfônico». O repertório desta orquestra ignorava, na realidade, o *jazz* autêntico e deixava-se levar pela incorreta identificação que qualquer tipo de música ligeira lhe emprestava. Lamentavelmente, Gershwin também participou desse equívoco. Foi também nos Scandals que estreou a sua primeira obra com um certo matiz «sério», a ópera — digamos assim — *Blue Monday Blues*, uns vinte e cinco minutos de música. Mas era apenas o princípio.

Em 1923, deu um concerto de música clássica e *jazz* no Aeolian Hall, até então reservado ao «respeitável», o que demonstra a atualidade dessa união. O êxito desse concerto convenceu Whiteman — já antes fascinado por *Blue Monday* — de que o jovem Gershwin podia ser um dos criadores dessa música do futuro e animou-o insistentemente a escrever um concerto. Gershwin aceitou, mas, pouco versado nas formas musicais, optou pela forma livre da rapsódia. Assim, em fevereiro de 1924, o autor interpretou a parte solística da *Rhapsody in Blue*, no final de um programa de música moderna que incluía Schönberg e Elgar. Stravinsky, que já escrevera a *História do Soldado*, assistiu ao concerto. O êxito foi enorme. Os críticos dividiram-se, mas a partir de então surgiram as censuras que sempre se fariam à música de Gershwin: trivial, ligeira, ingênua e superficial. E também os mere-

Bettmann Archive

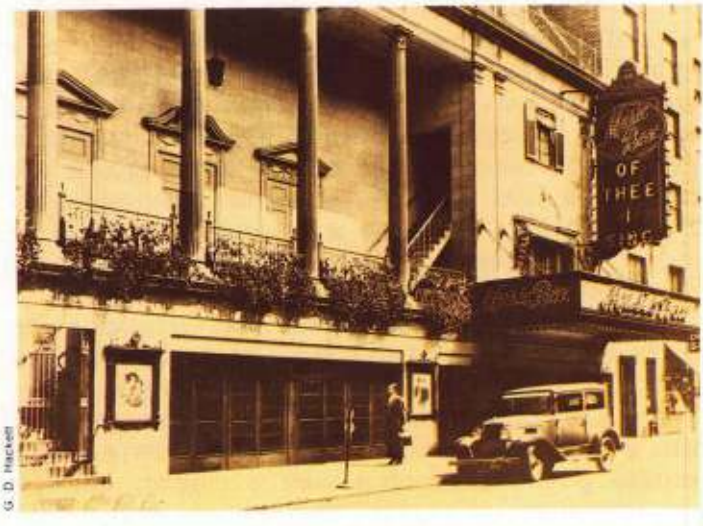
Na fotografia da esquerda, Gershwin sentado ao piano no estúdio onde se filmava Ritmo Louco, *filme para o qual compôs três canções. Sentados, Fred Astaire e Ginger Rogers. Atrás, da esquerda para a direita, o coreógrafo Pan, Sandrich, director do filme, Ira Gershwin e N. Shilkret.*

The Music Box Theatre, na Rua 44, de Nova Iorque (fotografia, ao centro), onde Gershwin estreou, a 26 de dezembro de 1931, Of Thee I Sing, *uma sátira política que recebeu várias distinções e que foi a comédia mais representada do jovem mestre americano.*

A fotografia de baixo mostra o quarto de cama do apartamento que Gershwin habitava no Riverside Drive, de Nova Iorque.

cidos elogios: graça, espontaneidade, qualidade melódica, sensualidade expressiva e uma certa garra da sua produção, fosse comercial ou séria.

Estas atividades não o impediram de, em 1925, estrear nada menos de três revistas em três teatros da Broadway. Foi também este o ano do concerto de piano, escrito a pedido de Walter Damrosch, da Sociedade Sinfônica de Nova Iorque, que esteve quase a ser intitulado *Concerto de Nova Iorque*. Damrosch apresentou o concerto como um triunfo da união do clássico com o *jazz*. Também nesta ocasião, o compositor interpretou a parte solística. As reacções foram semelhantes às causadas pela *Rhapsody in Blue*, mas o evidente progresso em relação àquela obra fez que aumentasse o número de pessoas que o aconselharam a dedicar-se à música séria e a esquecer sua atividade no *show-business*.



G. D. Hackett

Anos de êxitos

Mas estavam a surgir os grande êxitos da sua carreira teatral, como *Oh, Kay!* (1926), que teve um triunfo tumultuoso. De novo, uma atividade não impedia a outra: estreou os *Prelúdios*, obras breves para piano solo, e escreveu uma versão para dois pianos da *Rapsódia*. Os prelúdios constituíram um êxito indiscutível, favorecido pelo clima «simultaneísta». Neste ano, leu o formoso livro de DuBose Heyward, *Porgy*, cujo tema considerou ser bom para uma ópera. Mas a sua atenção foi desviada por outros projetos, sem falar nos seus estudos intensos, tal era a sede de aprender bem o ofício.

Em 1927, conheceu um malogro com *Strike up the Band*, uma sátira política, mas triunfou com *Funny Face* e *Rosalie*. No ano seguinte, empreendeu uma viagem à Europa. Em Paris, tentou convencer Ravel, Milhaud, Prokofief, Ibert e Auric a darem-lhe lições. Gratamente surpreendidos, é fácil adivinhar com que embaraço e

G. D. Hackett

G. D. Hackett

A fotografia (de 1935) mostra Gershwin quando trabalhava na partitura de Porgy and Bess. *Junto dele aparecem o autor do libreto, DuBose Heyward, e o co-libretista, Ira Gershwin.*

perplexidade todos estes mestres se recusaram a fazê-lo. Em Viena, teve oportunidade de assistir a uma ópera-*jazz*, *Jonny spielt auf*, de Krenek. Conheceu também Alban Berg, que o animou a continuar pelo seu caminho original. De regresso a Paris, começou a escrever a famosa página sinfónica *Um Americano em Paris*, que, em dezembro desse ano, a Filarmónica de Nova Iorque tocou sob a direção de Damrosch. O ano terminou com o revés de *Treasure Girl* e o novo começou com um êxito, *Show Girl*. Em 1929, estreou-se como regente em *Um Americano* e realizou uma versão para piano de dezoito das suas canções: o *Caderno*, obra de um Gershwin ligeiro fascinado pela música instrumental.

Em 1930, obteve grande êxito a nova versão de *Strike up the Band* e estreou *Girl Crazy*, que constituiu outro êxito. Era a altura da Grande Depressão que se seguiu ao *crack* de 1929 e talvez o público tendesse a receber bem a comédia e a sátira. Teve, então, um primeiro contato pouco satisfatório com o cinema, que, ao transformar-se em sonoro, recorreu aos serviços dos melhores compositores da Broadway. Os temas compostos para estas experiências serviram-lhe no ano seguinte para uma 2.ª rapsódia, que foi estreada por Koussevitzki. Estreou também em 1931 *Of Thee I Sing*, outra sátira política, cujo libreto ganhou o Prêmio Pulitzer. Uma viagem a Cuba teve como conseqüência artística a *Abertura Cubana* — primeiro chamada *Rumba* —, que se estreou, com outras obras suas, num estádio, perante quase vinte mil pessoas. Conheceu depois Joseph Schillinger, espécie de embaixador artístico de outra das alternativas da época, a U. R. S. S. A influência de Schillinger sobre Gershwin iria ser enorme, apesar de nos poderem parecer pitorescas as suas teorias metodológicas cibernético-matemáticas. Por último, em 1932, estreou *Let'em Eat Cake*, uma nova sátira política que não teve êxito, embora nela sobressaia uma curiosa cena coral (a das camisas) e uma das mais famosas canções de Gershwin, *«Mine»*.

Avisado por DuBose Heyward do interesse de Kern e Hammerstein em fazer do seu *Porgy* uma comédia musical para Al Jolson (o «cantor de *jazz*» da primeira película sonora, com o seu famoso *«Hey mom»*, e que já popularizara um dos êxitos de Gershwin, *Swanee*), fixou de novo a sua atenção neste tema e começou a escrever os primeiros números do que seria *Porgy and Bess*. Em 1933, compôs uma obra de grande interesse, escrita a conselho de Schillinger, as variações *I got rhythm*. Em 1934, trabalhou intensamente no libreto que DuBose Heyward e o seu irmão Ira tinham escrito para *Porgy and Bess*. Viajou inclusive com Heyward até à Carolina do Sul, para estudar no terreno a realidade cotidiana e folclórica das suas personagens. Não lhe foi difícil contatar com gente tão diferente daquela com quem costumava conviver em Nova Iorque. A 30 de setembro de 1935, estreou-se esta obra de Gershwin, integralmente supervisionada por Schillinger. Com ela, a personalidade de Gershwin como compositor deixou de poder ser discutida. Em 1936, trabalhou para o cinema com o irmão Ira, sem deixar de acalentar projetos para outra ópera e para música sinfônica, de câmara e coral. No entanto, 1937 iria ser um ano fatal.

Diversas perturbações e a revelação repentina de um tumor cerebral remataram brutalmente na sua morte a 11 de julho de 1937, quando acabava de manifestar os primeiros sintomas de uma maturidade mais do que promissora. É impossível exagerar o que esta perda representou para o mundo da arte. Trata-se de uma dessas lamentáveis interrupções como as de Schubert, Pergolesi, Arriaga, Wolf ou Berg — para não citar Mozart —, falecidos em idades muito diferentes mas sob o denominador comum de uma obra importante que ficou por realizar. Numa altura em que Gershwin mostrava verdadeiros sinais de cansaço em relação às suas comédias musicais e canções, gêneros para os quais trouxera novas contribuições, que não teria podido dar-nos depois dessa maravilha que é *Porgy and Bess?* ■

Capítulo 17
Entre o «music-hall» e a sala de concertos

O desejo de trabalhar e a sede de aprender de Gershwin têm sido, por vezes, explicados com base na vida sentimental pobre de um homem que nunca se tornou independente da família. Aceitar provisoriamente este esquema não deveria fazer-nos perder de vista que a explicação contrária também é parcialmente certa: essa mágoa que o impeliu para o trabalho e que o levou ao bulício da Broadway dos anos loucos não são o clima ideal para favorecer uma vida amorosa estável e intensa. Disso se irão ressentir *Porgy and Bess* ao falarem de amor. E talvez a obra de Gershwin seja tão extrovertida por motivos semelhantes.

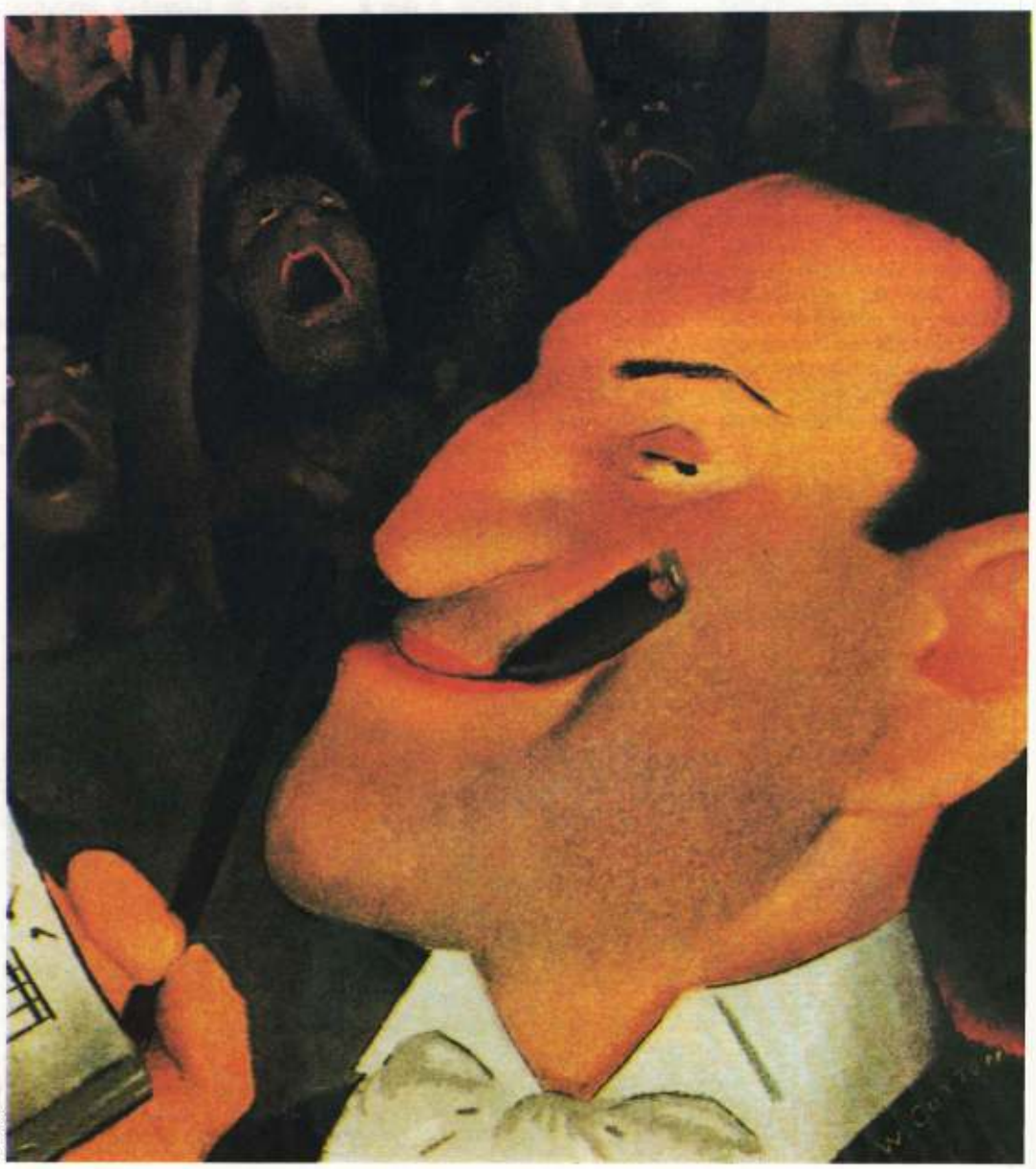
Esta obra representou uma espécie de cristalização musical do sonho americano, com o otimismo um tanto evasivo retratado por Scott Fitzgerald, esse sonho que, nos anos 20, se baseava numa considerável prosperidade e que, na crise dos 30, teve o incentivo da cristalização de um dos mitos essenciais desse mesmo sonho: a sociedade ultraliberal da administração Roosevelt, demonstrativa de que liberalismo não quer dizer apenas liberdade de empresa. Mas, do mesmo modo que hoje sabemos que esses e outros sonhos são ilusórios, conhecemos também os limites da música vibrante, otimista, sugestiva e melodiosa de George Gershwin. Que esses limites lhe não fazem perder a qualidade é algo em que não deveria ser necessário insistir e, para isso, deveria ser suficiente referir o caminho rigorosamente ascendente daquela parte da sua produção onde se notam maiores ambições artísticas.

O substrato popular

A atitude de Gershwin perante o seu trabalho de compositor — excluindo revistas e canções — era, mais ou menos, a seguinte: o popular deve ser injetado no *corpus* da música clássica, necessitada de renovação (nessa altura, toda a gente conhecia Stravinsky, mas poucos estavam a par das experiências de Schönberg e ninguém tinha ouvido falar de um músico húngaro chamado Béla Bartók); a isto há que acrescentar uma procura do «autenticamente americano» para o incluir como material criativo nas suas produções, que virão a ser real e autenticamente nacionais. Uma vez que por americano se entende o *rag-time*, o *blues*, na sua dupla vertente rural e urbana, o *spiritual* e o *jazz* — este como conseqüência dinâmica e evolutiva daqueles —, a sua música irá adaptar-se a esta tradição. Isto é o que o próprio Gershwin poderia invocar, pois já vimos, em parte, o equívoco dessa identificação e a maneira como o próprio Gershwin e outros músicos agiram ao aplicar essa fórmula.

Assim contemplada, a atitude de Gershwin não aparece como totalmente original. A necessidade de uma busca de identidade para esse enorme país junta-se, neste caso, a uma ampla tradição do século XIX, a saber, a convicção de que o contato com o popular será benéfico para a música culta, e de que, em música, como em outros campos, há que procurar aquilo que é verdadeiramente nacional. Não é preciso lembrar o papel do nacionalismo na arte do século XIX, pelo menos na Europa. Mas convém recordar que esse amor pelo próprio país, amiúde teórico e chauvinista, contém dentro de si aquela que será uma das alternativas mais importantes da música do século XX. Os tópicos sobre o popular — as danças e rap-

A caricatura, contemporânea do êxito de Porgy and Bess, *mostra um Gershwin feliz, desconhecedor do seu próximo e cruel final. A obra é de Will Cotton, um dos seus velhos amigos, cujos retratos de músicos famosos cobriam as paredes do apartamento de Gershwin.*



Edimedia

sódias de Brahms e Liszt, o exotismo da hispanofilia francesa, os caprichos italianos ou espanhóis — dão origem a uma atitude de autêntica procura do popular. Na Hungria, são dois músicos daquilo a que se chamou «segundo nacionalismo», Béla Bartók e Zoltán Kodály, que começam a investigar, primeiro, separados, e, depois, juntos, o variado folclore do Império Austro-Hungaro e dos vizinhos, esse folclore verdadeiro que só ocasionalmente tem a ver com os tópicos românticos, mas que estes ajudaram a desejar. Tais recolhas implicam uma informação musical de primeira grandeza para Bartók, que viria a ser um dos grandes renovadores da música do século xx. Antes dele, ninguém utilizou a riqueza folclórica como material de composição, ao ponto de, com o tempo, o trabalho criador de Bartók consistir na criação de uma nova temática, «como se fosse» folclore. É ao compará-lo com Bartók que se manifesta de novo a limitação de Gershwin, que julga recorrer ao *jazz* para compor música de nível artístico. Se Bartók se situa à margem da falsidade lisztiana sobre a música húngara, Gershwin aceita como *jazz* os adocicados produtos de Whiteman, e isso irá limitar consideravelmente a sua produção, apesar de lhe dar o melhor de si mesmo: o seu gênio e o seu talento.

No entanto, ambos começam a sua carreira de compositores com rapsódias para piano e orquestra e ambos apresentam, juntamente com uma indiscutível atração melódica, uma utilização de falsos temas populares, que Bartók, pelo menos, recusará ao entrar em contato com o verdadeiro povo. No caso de Gershwin, isso só ocorreu muito tarde — o resultado é *Porgy and Bess* — e, logo depois, sobreveio a morte. Talvez se deva dizer do americano, por uma questão de justiça, que, se Bartók tivesse falecido com a idade de Gershwin, hoje não conheceríamos a produção posterior a *O Mandarim Maravilhoso:* apenas os dois primeiros quartetos, nenhum dos concertos — excetuando o juvenil de violino —, nenhuma das grandes obras orquestrais, nem uma página do *Microcosmos*. Este exemplo leva a imaginar o que a morte prematura de Gershwin pode ter deixado pendente.

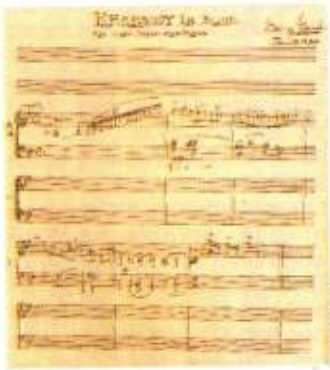
Mas independentemente deste legítimo lamento, a obra que deixou é suficientemente atraente e tem, muitas vezes, um tal nível artístico que ainda ocupa a nossa atenção e apela para o nosso gosto. É justamente essa dezena de obras, que ainda hoje ouvimos, que aqui vamos analisar brevemente.

Um esboço de ópera

Em 1922, Gershwin compôs, em menos de uma semana, uma ópera de câmara, *Blue Monday Blues*, com uma certa vocação verista e influenciada por um tipo de óperas «negras» feitas sobre temas populares americanos, como a *Treemonisha*, do pianista de cor Scott Joplin, considerado o rei do *rag-time* e que falecera em 1917. *Blue Monday* foi um malogro e, depois de algumas reposições, ficou esquecida como uma mera tentativa de um autor ainda imaturo.

O seu argumento é o seguinte: um *blues* introdutório sugere o ambiente de um bar. Mike, o patrão, convida o público a entrar no seu estabelecimento onde «irão ver uma tragédia de apaixonados». Chega Sam, o seu empregado, que com a sua canção *«Blue Monday Blues»* se queixa do muito que trabalha. Os clientes vão chegando e a baiuca anima-se. Uma melodia-motivo, de sugestiva languidez, anuncia a chegada da heroína, Vi, que procura o seu amante, o jogador Joe (*«Have you seen Joe?»*). Tom, o «mau», corteja Vi, mas esta repudia-o com violência. «Tenho uma pistola para os tipos como tu», diz-lhe. Vai-se embora e chega Joe, que canta *«I'm going south in the morning»*, talvez a mais convencional das canções da obra. Ganhou uma determinada quantia em dinheiro e quer visitar a mãe, de quem não tem notícias há vários anos. Produz-se uma mudança de espaço e tempo por meio de um intermédio em forma de animado *blues*, até à repetição da canção de Vi, que continua à procura de Joe. Este espera um telegrama. Tom engana Vi, dizendo-lhe que esse telegrama é de outra mulher. O coro entoa o tema de Sam, *«Blue Monday Blues»*. Quando Sam traz o telegrama, Vi, cheia de ciúmes, exige que lho entregue. Numa luta entre ela e Joe produz-se um disparo e este cai ferido mortalmente. Avidamente, Vi lê o telegrama, «A Mamãe morreu há três anos», assinado pela irmã de Joe. Vi pede perdão ao moribundo, numa intervenção que hoje pode provocar o rubor, se tomada a sério. Antes de morrer, Joe canta novamente o seu tema.

Mais que parente de Bess, Vi é um esboço de Tosca e Tom um bosquejo de Sporting Life. Joe desempenha a função dramática do clássico vadio de bom coração, visão americana de uma das diversas variantes do bom bandido. O cinema deu-nos este tipo em infinitas ocasiões. É curiosa a personagem de Sam, quase sempre presente, contraponto e ambiente personificado deste *sketch* operístico. A obra é pouco mais do que uma série de canções alinhavadas por uma história sem substância e um intermédio. Embora não careça de virtudes, é preciso relacioná-las mais com a Broadway do que com *Porgy and Bess*.

Foto Gilardi

G. D. Hackett

Em cima: primeira página da partitura autógrafa de Rhapsody in Blue, *sem dúvida a obra de George Gershwin mais popular e mundialmente difundida. A peça, composta em 1924 e estreada por Paul Whiteman nesse mesmo ano, foi apresentada como bailado em 1947, na Ópera de Roma. O esboceto da esquerda corresponde a uma cena daquela montagem.*

Música «in blue»

A *Rhapsody in Blue* mostra claramente com que espontaneidade Gershwin conseguia realizar uma encomenda, como sabia dar forma ao que se esperava dele, o que talvez oculte a sua dificuldade em extrair algo exclusivamente de si próprio: uma vez mais, a extroversão do compositor Gershwin. O resultado foi uma obra breve, ligeira, plena de melodismo nos seus três temas e variações, com inspiração lisztiana na escrita pianística, e que veio a ter um êxito ininterrupto desde a sua estréia.

O clarinete, depois de um curto trêmulo, realiza um longo *glissando* por portamento obrigado, que termina na exposição do primeiro tema. A orquestra acompanha o clarinete expondo o tema três vezes até à intervenção do piano solista, que desenha variações de forma *quasi* cadencial. Em seguida, a orquestra repete o tema com ímpeto e empreende com o solista uma variação sobre o mesmo. Chegados a um pequeno clímax, ligam com um segundo tema, interpretado, a princípio, pela orquestra e, em breve, assumido pelo piano. Se o primeiro era um tema «médio», este é festivo, dançante, trepidante. O piano, ocasionalmente acompanhado por um instrumento de sopro de madeira ou a solo, realiza uma longa reexposição com variações dos dois primeiros temas, a qual se desvanece ao dar entrada à orquestra com o terceiro tema, classificado de tchaikovskiano, e que é uma feliz melodia, lenta e sugestiva, a mais próxima do *blues* de toda a composição. Este tema é reexposto por toda a orquestra com mais força e o piano intervém até que ambos — orquestra e solista — citam com ímpeto todos os temas e se dirigem velozmente para uma breve coda.

A escrita de piano da *Rapsódia,* tal como, mais tarde, a do concerto, da 2.ª rapsódia e das variações *I got rhythm* — as suas quatro obras para piano e orquestra —, sobressai pelo brilho e pelo contraste que não recusa o virtuosismo, de que Gershwin, primeiro intérprete habitual das suas próprias partituras, era muito capaz tanto por vocação como por habilidade de instrumentista. Existem, pelo menos, quatro versões desta obra: a original, para orquestra de *jazz,* com orquestração de Ferde Grofé; a que se executa normalmente, que é a mais apresentável para aquilo que, convencionalmente, se entende por público «de concerto»; uma redução para piano solo, e, por fim, uma transcrição para dois pianos.

Se a *Rapsódia* é consequência de *Blue Monday* — o concerto de piano resulta de uma encomenda que Walter Damrosch, fascinado com aquela, dirigiu a Gershwin. Trata-se de uma peça consideravelmente rachmaninofiana, mas, embora seja uma obra discutível, é menos enfática e também menos conformista do que poderia ter sido.

Bavaria Verlag

A ponte de Brooklyn, que liga este famoso setor à ilha de Manhattan. A cidade de Nova Iorque inspirou o concerto de piano de Gershwin, que a orquestra sinfônica desta cidade estreou em 1925, sob a direção de Walter Damrosch, com o compositor como solista.

No concerto, como em tantas obras, Gershwin procurou a utilização do «americano», neste caso concreto de uma Nova Iorque inspiradora da sua poética musical. Uma vez mais estamos perante um produto em que Gershwin trabalhou pensando num público a que havia que agradar, embora não à custa de concessões. Também esta é uma partitura sugestiva, vital, com inspiradas melodias, mas mais amb
ciosa e estrita. O andament
lento central, de estrutura tr
partida, é uma amostra d
convicção de Gershwin d
que o emprego de temas n
estilo do *blues* clássico s
poderia revelar como a fo
ma de tratar o *adagio* n
música moderna. Para po
der compor este concerto
Gershwin aprofundou a su
aprendizagem teórica, con
seguindo, assim, criar u
grande primeiro andament
em forma sonata, ainda qu
sui generis. Analisemo-l
brevemente.

No primeiro andamento,
percussão introduz um *cha*
leston como símbolo do
anos loucos e da civilizaçã
urbana inspiradora do con
certo. Sugerido, deste mod
um primeiro tema, o pian
sem acompanhamento ex
põe o segundo, que, em se
guida, é sublinhado na
suas variações pelas co
das. Depois, toda a orques
tra trata o primeiro tema.
desenvolvimento e as vari
ções de ambos são, a par
deste momento, alternativo
é por essa razão que se tr
ta de uma forma sonata *s*
generis, o que não impe
que seja muito elogiável
habilidade de Gershwin pa
misturar os temas: o prime
ro, alegre e vivo, com o s
gundo, sério, quase solen
As variações têm momento
líricos, dançantes, grave
impetuosos, e o andamen
termina, brilhantissima
mente, com uma endiabra
coda a cargo de solista e o
questra.

O segundo andamento c
meça com um «amanhece
as madeiras acompanha
uma trombeta com surdi
todas em pianíssimo, e
primeiro tema é exposto
uma maneira muito bela.
piano introduz o segund
em forma de *blues,* e a o
questra volta ao primeir
Um terceiro tema é expos
à distância pelas madeira
um tema sugestivo, cálid
com ressonâncias de *spi*
tuals negros. Então, o pia
varia sobre o segundo e
forma cadencial e logo s
lista e orquestra alternam
seu desenvolvimento a
atingirem um determina
clímax, que se desvane
subitamente na evocaç
do lentíssimo primeiro t
ma — flauta e piano solis
Com serenidade e em p
níssimo, como começou, t
mina o andamento.

O trepidante terceiro anc

mento — *allegro agitato* — é o mais breve e aquele que tem uma forma menos ajustada aos moldes clássicos. Nos seis ou sete minutos que costuma durar, distinguem-se, pelo menos, três temas. Trata-se de temas rítmicos que se entrecruzam na sua exposição entre solista e orquestra, finalmente interrompidos pelo gongo, que cede lugar a um *tutti* orquestral onde se enuncia o tema do andamento inicial, o que não é mais do que uma transição para uma breve e brilhante coda.

Os *Prelúdios* de piano são produto da francofilia do compositor e um novo jogo com material puramente americano. Estas três breves peças — *allegro, andante, allegro* — devem ser consideradas uma só obra, embora a sua composição se tenha realizado em conjunto com a de outros trechos abandonados posteriormente. O andamento central, de duração superior ao total dos outros dois, é uma melodia lenta, melancólica: uma vez mais, o *blues* desempenha funções de *adagio*. Os dois andamentos extremos são breves exposições, vivas e rítmicas, que emolduram o *andante*, dois lampejos do Gershwin teatral. No andamento lento há sugestões hopinianas e francesas — Debussy e Satie, alternadamente. Estas peças merecem numerosas transcrições para orquestra, entre elas uma de Schönberg. Apesar da sua brevidade, constituem uma das obras mais interessantes daquele que foi um grande virtuose do piano e sugerem a pergunta: por que motivo Gershwin não abordou mais freqüentemente a composição para este instrumento?

Uma obra com programa

Com *Um Americano em Paris*, Gershwin compôs a sua única obra programática, embora não seja a única que se inspira em motivos extramusicais. O programa implicou uma importante disciplina de tratamento dos diversos temas sob forma sinfônica. Uma das mais famosas — e também das mais ligeiras — é Gershwin, o seu êxito inicial foi uma das muitas ilusões de uma época que em breve iria despertar e com não pouca brutalidade. A música tenta sugerir a estada em Paris de um turista ame-

Um Americano em Paris, obra estreada em 1928, alcançou grande popularidade. O cinema contribuiu para a difundir, alguns anos mais tarde. O cartaz corresponde à estréia, em Paris, deste filme de Vincente Minelli.

ricano, com as suas impressões e estados de alma. Um primeiro tema, muito animado, é repetido e desenvolvido com o objetivo de descrever o passeio do turista, enquanto se ouvem buzinas de automóveis e compassos de *La Machicha*. O protagonista abranda o passo — corne-inglês — e dá-se um momento de reflexão, o mais agradável e lírico de toda a partitura. Mas volta, com maior brio, o bulício da grande cidade, em cuja descrição Gershwin se sente à vontade. Há um breve descanso, com o tema do passo refreado, e a sugestão de um diálogo com alguém (violino e violeta acompanhados por madeiras). O autor introduz, então, um elemento nostálgico: um longo e melancólico *blues*, para mostrar o estado de alma do turista, talvez o mais belo momento da obra. Por fim, o *blues* evolui para um clímax, após o qual o primeiro-violino marca uma transição para um novo diálogo da personagem, sem dúvida, com um compatriota: a trombeta inicia um *charleston* e, em breve, é acompanhada por toda a orquestra, até culminar na reexposição majestosa, em *tutti*, do *blues* anterior. Vai-se diluindo a presença orquestral até que retorna o tema do passeio e, uma vez mais, tudo é brilhante e ruidoso, repetem-se outros temas e termina com uma poderosa coda.

Obras sobre temas anteriores

A coleção do *Caderno de Canções*, exemplo de literatura pianística do melhor quilate, utiliza diversos temas comerciais que foram grandes êxitos da carreira deste rei da Broadway: «*Swanee*», «*Lady, be good*», «*The man I love*», «*I got rhythm*»... Nestes e noutros títulos, justapostos como numa suíte antiga, está representado o Gershwin ligeiro, com ambições para além da inspiração pianística. Não é a única redução para piano de canções suas, mas forma um todo coerente que não é absurdo incluir na sua obra séria.

A 2.ª rapsódia desenvolve temas destinados ao cinema e que Hollywood recusou. O tema básico é descritivo, de inspiração urbana. Como sempre, em Gershwin é algo muito animado, trepidante, cheio de vida. Cabe, uma vez mais, a comparação de Gershwin e Bartók. Temos aqui a cidade de Gershwin, abordada no canto ligeiramente enfático do concerto de piano, na visão amável, superficial e humorística de *Um Americano em Paris*, nesta rapsódia que constitui uma espécie de trilogia metropolitana. Que diferente esta sugestão de cidade daquela com que se inicia *O Mandarim Maravilhoso*, de Bartók: hostil, estridente, ameaçadora, angustiante. Será a lucidez do pessimismo, fruto de uma civilização velha, ante a atitude entusiástica do «povo jovem»?

A *Abertura Cubana* é uma breve peça orquestral que consiste no desenvolvimento de um primeiro tema vibrante extrovertido, a rumba, que dá lugar a uma seção central onde se realizam melódicas variações contrapontísticas de uma profunda melancolia. Oposta à rumba, esta temática é como a realidade confrontada com um clichê. Quando as variações culminam num belo *tutti*, a rumba impõe novamente o seu tema para levar a orquestra a um frenético final e a uma estridente coda. Gershwin talvez tenha esboçado nesta obra duas Cubas diferentes, que com o andar do tempo se iriam defrontar — a Cuba oficial do Copacabana e a Cuba profunda dos *guajiros*.

As curtas variações sobre a sua canção «*I got rhythm*», pertencente à comédia musical *Girl Crazy* (1930), são uma obra não só de maturidade mas também, acima de tudo, de domínio da forma. Partindo da melodia pentatônica da canção, Gershwin realizou uma série de variações muito diferentes. O lado melancólico não podia faltar numa criação sua e, depois da primeira daquelas, uma espécie de interlúdio lento serve de elo para uma segunda, a partir das sugestões sutis do tema. As variações sucedem-se com acentuados contrastes de modalidade, ritmo e orquestração. Tal como em obras para piano e orquestra anteriores, solista e conjunto avançam, no final, para uma sugestiva coda em fortíssimo.

G. D. Hackett

Lady, Be Good, *estreada em 1924, manteve-se em cartaz durante 184 representações. A obra aumentou o prestígio de Gershwin naquela época e contribuiu para o de Fred Astaire (no centro da cena).*

O «jazz» na ópera

Analisemos em seguida, embora brevemente, o que há de mais relevante em *Porgy and Bess*.

A sua ação desenrola-se em Catfish Row, bairro negro de Charleston, Carolina do Sul. Temas de *blues* introduzem o ambiente. Uma das vizinhas, Clara, canta a bela e famosa canção de embalar *«Summertime»*. Os homens jogam dados. Entre eles, encontra-se um pequeno traficante de cocaína, Sporting Life. A cor é dada por cenas pitorescas, o que constitui motivo para que Jake cante *«A woman is a sometime thing»*, um *blues* cheio de sentido de humor, cujo tema se repetirá amiúde. Aparecem as personagens principais: Porgy, inválido a quem faltam as pernas e que se arrasta num carrinho puxado por uma cabra; Crown, tipo brigão e dominador; Bess, a amante deste, amada em silêncio por Porgy. Transtornado pela droga que Sporting Life lhe forneceu, Crown luta com os jogadores e mata um deles, Robbins (agitada cena concertante e descritiva «tempestade» orquestral). Crown foge. Bess recebe propostas duvidosas de Sporting Life e, finalmente, refugia-se em casa de Porgy. Esta cena pode ser considerada um modelo da forma moderada e inspirada de tratar os temas musicais por parte de Gershwin, sobretudo as cenas coletivas (leia-se populares), da sabedoria dramática de DuBose Heyward e do lirismo de Ira Gershwin na letra, como é o caso de *«Summertime»*. O segundo quadro mostra o quarto de Robbins e da mulher, onde os vizinhos fazem um peditório para o enterro. O lamento termina com um espiritual: *«Leavin' for the Promis' Lan'»*.

2.º ato: uma variante do tema da Terra Prometida é cantada pelos pescadores que preparam as suas redes. Porgy canta a sua ária *«I got plenty o' nuttin'»* («Tenho um Montão de Nada»), que exprime a satisfação pela miséria em que vive... com amor. Seguem-se duas cenas de grande sentido de humor, desenvolvidas com pitoresca musicalidade. Têm a função de suspender a ação principal que aparece e desaparece entre as descrições da vida do grupo. Segue-se um dueto de amor entre os protagonistas. Já nos referimos às insuficiências das cenas de amor nesta ópera; basta, por isso, dizer que são o que de menos autêntico ela tem. Este dueto precede a partida de Bess para um piquenique com os vizinhos, enquanto o inválido fica só e entoa uma canção.

Na segunda cena, final do piquenique, uma intervenção coletiva, em *slow*, dá lugar à canção de Sporting Life, com coro, *«It ain't necessarily so»*, cheia de cinismo blasfemo. Serena recrimina todos num *arioso* decidido. É o conflito entre a fé cristã e o paganismo ancestral. O piquenique vai terminar e todos se retiram. Crown aparece de repente e quer levar Bess com ele. Um diálogo, num crescendo muito belo e expressivo, mostra o conflito interior: quer ficar com Porgy, mas a atração pelo duro Crown é muito forte. O diálogo culmina numa ária-*blues* de Bess, que se converte, pouco depois, num dueto entre ambos. Depois de a beijar apaixonadamente (a orquestra, especialmente a percussão, sublinha este momento com sonoridades quase africanas), Crown arrasta uma Bess fraca para os matagais. Na cena seguinte, Bess regressou a Catfish Row, doente e delirante. A devota Serena pede por ela na prece *«Doctor Jesus»*, que muito deve às formas modais da música negra. Esta parte caracteriza-se por duas outras descrições de ambiente: pescadores ao princípio e vozear de vendedores ambulantes — magnífico este último trecho. A prece de Serena produziu efeito e Bess melhora e pede a Porgy que a proteja da influência de Crown. Novo dueto de amor. Um intermédio orquestral sugere o violento furação que se abate sobre a região e dá origem à cena seguinte. Um interior: diversos *spirituals*, ordenados com deliberada confusão, elevam-se a um nível concertante, como preces ancestrais, terminando todos em uníssono. Alguém bateu à porta e aparece Crown, desafiando a tempestade e a devoção dos vizinhos, o que dá origem a uma confrontação concertante (por assim dizer) entre a prece coral e a canção de Crown. Uma das vizinhas sai para socorrer o marido, quase a afundar-se numa barca, e Crown, fanfarronando, precipita-se para o exterior. A cena, uma das mais belas de toda a ópera, termina com um coral, variante do *«Doctor Jesus»*.

3.º ato: lamento do coro pela morte do pescador e de sua mulher. Troças do cínico Sporting Life, que procura Bess. Canção de embalar de Bess para o órfão: *«Summertime»*. Há uma cena orquestral, sem palavras, tremendamente violenta e expressiva: Crown volta, Porgy enfrenta-o e, apesar da sua invalidez, consegue apunhalá-lo. Porgy lança um rugido final de feroz alegria. Na cena seguinte, a polícia enfrenta o silêncio dos vizinhos, mas leva Porgy para que identifique o cadáver de Crown. A sós com Bess, Sporting Life convence-a de que vão prender Porgy por assassínio e consegue seduzi-la, servindo-se de uma dose de cocaína. A partir desse momento, sabe que a tem segura e canta a sua canção — cínica e desavergonhada — *«Come wid me»*. Um evocativo intermédio orquestral introduz a cena final, um Catfish Row cotidiano, com coros de crianças e dos vizinhos. Passou uma semana e Porgy regressa. É recebido por um coro triste que lhe oculta a notícia. Um longo solo de Porgy, que percorre todos os seus temas, soa patético em razão da sua alegria infundada. Todos se calam até que, num belo terceto, duas vizinhas o informam de que Bess foi para Nova Iorque com Sporting Life. Então, Porgy decide partir à procura dela e todos cantam o coro final, o espiritual *«Oh Lawd, I'm on my way»*.

Depois desta análise sumária, não podemos senão sugerir alguns dos temas que só um estudo profundo desta obra deveria abordar mais detidamente.

Por um lado, há o tratamento musical, em que pela primeira vez — e, infelizmente, pela última — Gershwin recorreu ao *jazz* verdadeiro, não para o integrar na ópera — o *jazz* é mais interpretação do que compo-

sição —, mas para se servir da sua lição. E aqui, sim, é genuinamente americano, se americanos são os *spirituals,* o autêntico *blues* e o *jazz,* sem repudiar a referência ao passado africano desses negros cujas cenas de grupo tão maravilhosamente soube construir (haverá alguma dúvida de que o melhor da ópera são as cenas corais ou de solistas com coros?).

O coletivo que Gershwin e os seus libretistas nos apresentam é o de uma povoação à beira da miséria, pouco integrada no sistema global — aí estão os brancos que «não cantam» — e, sobretudo, exposta ao perigo. A morte, como prova constante desse perigo, leva cotidianamente membros do instável grupo: o casal de pescadores, o vizinho assassinado por Crown, o próprio Crown, assassinado por um Porgy desesperado.

A relação destes vizinhos com a vida é semelhante à de Bess com os homens. Uma relação perigosa, a da heroína, a que há que acrescentar um certo fatalismo: Bess não quer ir com Crown nem com Sporting Life, mas algo lhe diz que não foi talhada para uma vida calma com Porgy. Por isso, acabará numa relação mais perigosa do que qualquer outra: com o «traficante» Sporting Life. Ao mesmo tempo, Bess expõe um dos temas que a literatura e o cinema americanos trataram mais amiúde, embora não lhes pertença exclusivamente: o do mau atraente, que volta para recuperar a débil presa, de redenção ainda insegura, como quando é reclamada por Crown no final do piquenique («quando me olha, hipnotiza-me», dirá Bess, mais tarde) ou quando Sporting Life consegue vencer as suas últimas resistências.

Esta história, em que um inválido — não negamos o poder inconsciente de alguns simbolismos — tenta obter nada menos do que o amor, não deveria fascinar Gershwin? Como filho de imigrante — e por isso, apesar de tantos êxitos, com um mundo interior instável — e como indivíduo, com uma vida privada imperfeita, tinha de sentir simpatia por este diminuído de enorme coração, capaz de assassinar numa selva perigosa, para alcançar o que para ele é mais importante do que a riqueza: *gal, lawd, song* («mulher, Deus, canção»). Mas, ao mesmo tempo, Porgy é fraco, até supersticioso, presa fácil de falcões como os seus dois rivais.

Crown e Sporting Life são espécies dominantes na trama vital deste grupo, ao qual, no entanto, não pertencem inteiramente. Crown é o delinqüente brutal, o mais forte, o que tem a mulher mais bela, o que dispõe de melhores defesas numa luta aberta. Sporting Life exerce outro tipo de manhas: o seu negócio é marginal, mas trafica com uma mercadoria a que a tradição do grupo não é alheia. As suas capacidades atuam mais a longo prazo e menos diretamente: são as do homem fraco que desenvolve a astúcia e poder mental sobre os outros para alcançar os seus fins. Também é cínico e irônico e troça de crenças e sentimentos (como no *«It ain't necessarily so»* ou no seu riso, quando todos lamentam a morte dos pescadores). É de notar que nenhum dos dois acredita nas supersticiosas convicções dos outros. Daí retiram não pouca força e preponderância, ao mesmo tempo que isso os diferencia claramente do grupo. As suas armas são tão fortes que ambos conseguirão, num dado momento, o seu objetivo: Bess.

Colette Masson

A obra foi estreada em 30 de setembro de 1935, no Colonial Theater, de Boston; depois, percorreu os Estados Unidos e o mundo com êxito clamoroso. Um crítico disse, então, que o nome de Gershwin ficava para sempre ligado a Porgy and Bess.

A obra-prima de George Gershwin, Porgy and Bess, *cuja ação decorre em Catfish Row, bairro negro de Charleston, na Carolina do Sul, ficou como último testemunho de um artista que desaparecia no auge das suas possibilidades criadoras.*

Catálogo de obras

MÚSICA INSTRUMENTAL E ORQUESTRAL

Rialto Ripples, piano (1917) • *2 Novelettes,* violino e piano (1925) • 3 prelúdios (1926) • *George Gershwin Song-book,* arranjo de 18 canções (1932) • 2 valsas em dó maior (1933) • *Lullaby,* quarteto de cordas (1919) • *Rhapsody in Blue,* orquestra de *jazz* e piano (1924) • Concerto de piano e orquestra, em fá maior (1925) • *An American in Paris,* poema sinfônico, orquestra (1928) • 2.ª rapsódia, piano e orquestra (1931) • *Abertura Cubana,* orquestra (1932) • *I got rhythm,* variações, piano e orquestra (1934) • *Catfish Row,* suite (arranjo da ópera *Porgy and Bess*), orquestra (1936).

MÚSICA DRAMÁTICA

Comédias musicais e óperas

La La Lucille (1919) • *Morris Gest Midnight Whirl* (1919) • *Dere Mabel* (1920) • *George White's Scandals of 1920* (1920) • *Broadway Brevities of 1920* (1920) • *A Dangerous Maid* (1921) • *George White's Scandals of 1921* (1921) • *George White's Scandals of 1922* (1922) • *Blue Monday Blues,* ópera em um ato (1925) • *The Rainbow* (1923) • *George White's Scandals of 1923* (1923) • *Sweet Little Devil* (1924) • *Primrose* (1924) • *Lady, Be Good* (1924) • *Tell me More* (1925) • *Tip-toes* (1925) • *Song of the Flame* (1925) • *Oh, Kay!* (1926) • *Strike up the Band* (1927) • *Funny Face* (1927) • *Rosalie* (1928) • *Treasure Girl* (1928) • *Show Girl* (1929) • *Girl Crazy* (1930) • *Of Thee I Sing* (1931) • *Pardon my English* (1933) • *Let' em Eat Cake* (1933) • *Porgy and Bess,* ópera em 3 atos (1935).

Música de filmes

Delicious (1931) • *Shall we Dance* (1936-1937) • *A Damsel in Distress* (1937) • *The Goldwin Follies* (1938) • *The Shocking Miss Pilgrim* (1946) • *Kiss me Stupid* (1946).

Gershwin é também autor de numerosas canções.

Capítulo 18

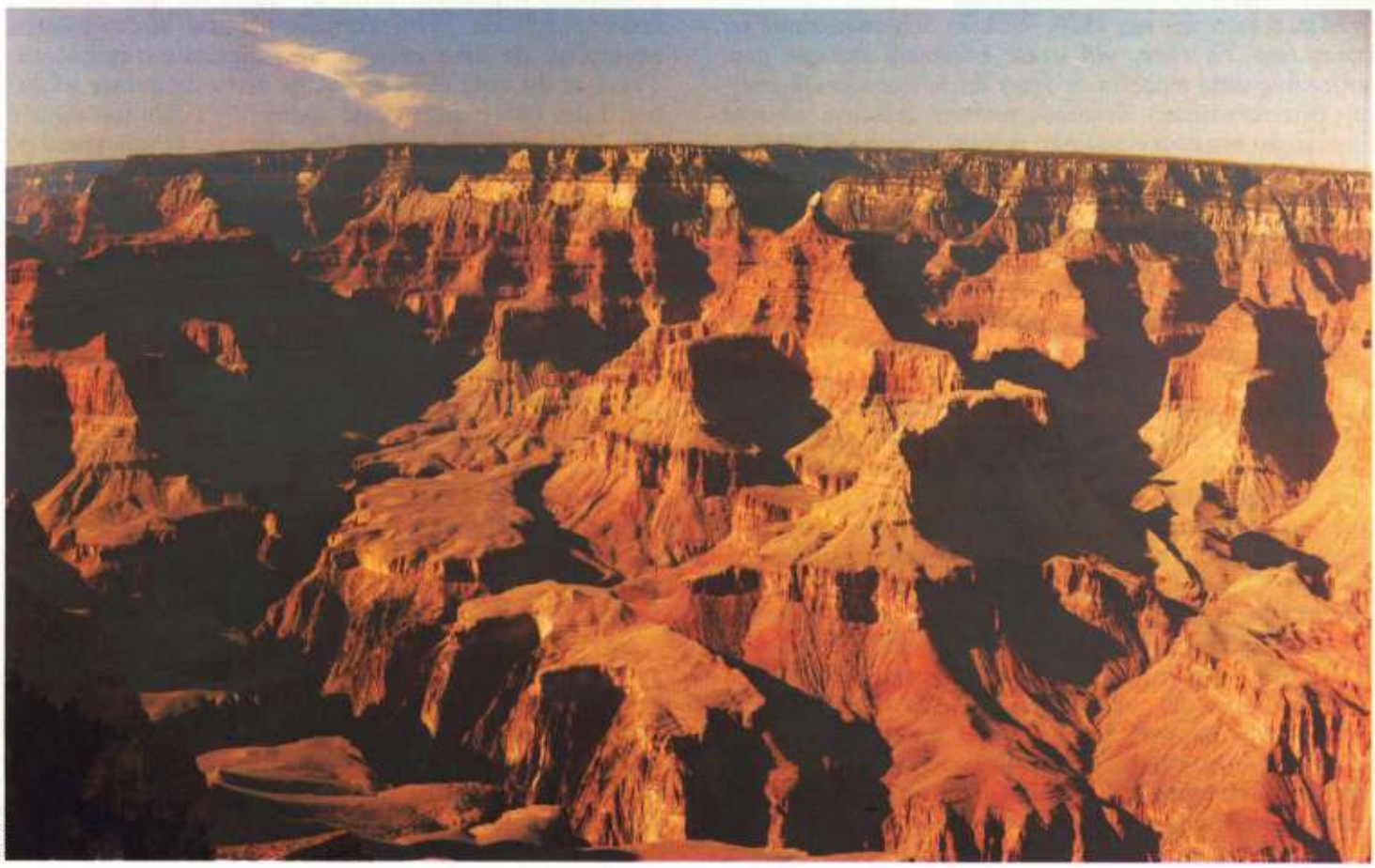
A música norte-americana

A música norte-americana começou com balbuceios e imitações que se foram prolongando durante o século XIX. Ao mesmo tempo que a jovem nação se estendia para o oeste e recebia novos elementos humanos e econômicos do outro lado do oceano, formava-se uma das literaturas mais interessantes do período, que só mais tarde seria reconhecida: o século passado viu surgir figuras como Herman Melville, Edgar Allan Poe, Henry James, Ambrose Bierce, Walt Whitman, Stephen Crane, Nathaniel Hawthorne, Bret Harte ou Mark Twain, todos eles já de categoria universal. Nada de semelhante se passa na música, para além das simpáticas figuras de Edward Macdowell (1861-1908) ou Charles Tomlinson Griffes (1884-1920), autores que tinham os olhos postos no romantismo europeu e que, por vezes, se viam a professar um nacionalismo que, nos Estados Unidos, só viria a dar frutos no século XX. A ingenuidade da música americana da época contrasta, pois, com a maturidade da sua literatura e é coerente com a pintura, *naïf* mau grado seu, da mesma época. Um autor representativo dessa tendência ingênua seria John Philip Sousa (1854-1932), cujo sobrenome português (de uma família açoriana) permite personificar nele os estrangeiros que forjaram a nova nação; é ele o autor de marchas populares como *Stars and Stripes* («Estrelas e Listras»), *Washington Post* ou *The Liberty Bell* («O Sino da Liberdade»). De sua invenção é o sousafone, depois introduzido em todas as bandas militares. Por essa ingenuidade pecariam bastantes compositores posteriores, com a agravante da ausência de uma espontaneidade semelhante. É esse o caso da *Suite do Grand Canyon*, de Ferde Grofé (1892-1972), obra com poucas coisas acertadas e um descritivismo de trazer por casa. Grofé era um dos homens de Paul Whiteman, profeta do «*jazz* sinfônico». Esta obra pode dar-nos uma idéia daquilo que o destino reservou às pretensões de Whiteman.

Depois do estímulo da presença de Dvořák na viragem do século, a verdadeira música americana vai ser criada por autores nascidos nos finais do século XIX: Roy Harris, Virgil Thomson, Walter Piston, George Gershwin, Roger Sessions, Aaron Copland... Quase todos serão discípulos de Nadia Boulanger. Procedente da Europa, ela trará a força e a sabedoria das formas clássicas e ignorará a existência, na América, de um Charles Ives ou de um Edgar Varèse.

Convém notar que os ensinamentos de Nadia Bou-

O famoso diretor de orquestra Paul Whiteman (1890-1967), considerado por muitos o profeta do «jazz sinfônico», preconizou a liberdade de o compositor se afastar de toda a ortodoxia. Entre os seus seguidores figuram Bill Challis, Lennie Hayton e o autor da conhecida Suíte do Grand Canyon, *Ferde Grofé. Embaixo: vista parcial do* Grand Canyon *do Estado do Arizona, nos Estados Unidos.*



Salmer

langer são dos anos 10 e 20 e só começam a dar frutos visíveis nas obras compostas pouco antes de 1930. Ou seja, a semente classicista européia coincide com os primeiros «retornos» de Stravinsky ao passado, em busca de resposta a questões fobo-românticas. Os discípulos de Nadia Boulanger são clássicos, mas, ao mesmo tempo, assumem a herança pós-romântica. Este aparente conservadorismo tem uma importância vital para a música norte-americana, numa época em que Ives era um desconhecido solitário e Gershwin, com outros, se metia numa via que a sua curta vida lhe não permitiu ver que não tinha saída. A assimilação da herança européia é a condição de uma autêntica criatividade ocidental nos Estados Unidos, à falta de raízes autenticamente próprias e num período em que os nacionalismos começam a decair. A geração classicista, que começa a compor ao mesmo tempo que o cinema passa a ser sonoro, juntamente com os epígonos pós-românticos posteriores, como Barber ou William Schuman, constitui um elo tardio, mas importante e artisticamente válido, com a criatividade europeia, ainda que, nessa altura, Schönberg haja fixado já o seu estilo e Berg já tenha composto o *Wozzeck*. Seria impensável que surgissem, aqui e ali, atonalistas americanos ou ianques bartokianos, quando tudo estava ainda por fazer. Assim, chamemos a estes compositores «pós-românticos», «classicistas», «tradicionais», mas não conservadores. A sua opção era assimilar uma técnica e uma tradição e escolheram o único caminho possível. Alguns, como Sessions, mudaram com o tempo, mas foram muitos os que, com pressupostos que na Europa Central seriam velhos, conseguiram uma obra bela, original e digna. Os Cage e os Carter não teriam podido surgir, provavelmente, sem os Roy Harris e os Virgil Thomson.

Mas o fato de, em 1970, William Schuman ainda ter composto *To thee, old cause* evidencia até que grau sobrevive uma maneira de fazer de deliberado epigonismo pós-romântico, desusado noutros âmbitos culturais da criação musical e que não recorre a nenhum disfarce. A beleza de tal obra revela a vitalidade que essa via ainda conserva. Mas o mais surpreendente é a sua coexistência com uma decidida «institucionalização» da vanguarda, propiciada e apoiada por entidades culturais privadas de grande poder e em competição com as outras artes mais vanguardistas do nosso tempo, as plásticas, que também conhecem essa convivência com a tradição.

Ao mesmo tempo, a longevidade de muitos dos compositores americanos, aliada à aceleração do processo histórico e à possibilidade de receber toda a espécie de novas informações e influências, implicou que alguns dos que começaram por ser típicos representantes da posição tradicionalista passassem a militar no grupo dos renovadores, numa idade em que a mudança só é possível nos Estados Unidos. É o caso de Elliott Carter, nascido em 1908 e que, nos anos 50, se converteu num experimentalista. E o de Roger Sessions, nascido em 1896, que, nos anos 40, adotou a técnica serial.

À margem das transformações que estes criadores iriam experimentar, muitos deles foram chamados a constituir uma escola nacionalista cujos resultados artísticos nem sempre iriam estar ao mesmo nível do seu entusiasmo ou pretensões. Num Bartók, o nacionalismo é um estímulo para a renovação. Nos americanos, apresenta-se amiúde como um alibi para um belo conformismo (*Billy the Kid*, de Copland) ou para a rotina pura e simples (*Americana*, de Randall Thompson). Algumas grandes obras, todavia, foram forjadas segundo estes pressupostos (3.ª sinfonia, de Roy Harris). Quanto a Ives e Ruggles, foram, com efeito, nacionalistas. Mas tomá-los apenas como tal não deixa de ser injusto. A maior parte da obra «classicista» americana tem muitas vezes valor, sem necessidade do toque nacionalista que se apresenta habitualmente como uma nova imitação do europeu (Gershwin disse querer ser o Falla americano) ou a maximização localista dos próprios traços, sem que isso lhe traga grande dimensão criativa.

Tradicionalistas e clássicos

Virgil Thomson (1896) é um dos decanos do classicismo americano. Formado junto de Nadia Boulanger, foi apontado como o mais «francês» desse grupo. Nunca se afastou da mais estrita concepção tonal e a sua maior importância talvez se situe, como veremos, no âmbito da ópera. Mas também abordou os outros gêneros e mostrou-se nacionalista em obras orquestrais significativas, como uma das primeiras, a *Symphony on a Hymn Tune* (1928), cujo tema procede da música religiosa da seita batista sulista, ou a espécie de suíte *Louisiana Story* (1948), uma peça de maturidade, escrita no mais deliberado diatonismo e com base em temas de «aspecto folclórico» americano. Escreveu também música de filmes. A sua produção é diáfana, imaginativa e original dentro da sua via «tradicionalista» especial.

O nacionalismo de Roy Harris (1898-1979) tem raiz vitalista e parentesco pós-romântico. Também discípulo de Nadia Boulanger, na sua obra sobressaem sete importantes sinfonias, entre as quais há que referir a famosa 3.ª, de 1939, considerada um dos primeiros exemplos de arte musical autenticamente americana. Trata-se de uma obra breve, de cerca de quinze minutos, num único andamento, construída com um rigor e sabedoria arquitetônicos que, além de serem grandes, estão a serviço de uma idéia cujo objetivo se vê superado pelos resultados artísticos (é o caso da perfeita, dramática fuga, forma que Harris dominava). Um nacionalismo mais evidente, mais folclorizante, é ilustrado pelo seu belo *scherzo, Primavera em Kentucky*.

Walter Piston (1894-1976) é um dos mais ilustres e típicos discípulos de Nadia Boulanger e, por isso, um decidido adepto do neoclassicismo, também presente no seu conhecido manual de orquestração. Entre as suas obras, goza de especial popularidade a peça orquestral *The Incredible Flutist*, com cerca de quinze minutos de duração, que sugere a chegada do circo a uma pequena aldeia. A partitura, de inequívoca vocação classicista, tem um frescor e um dinamismo consideravelmente juvenis, o que dá ao tradicionalismo americano uma alegria muito necessária na sua tentação formalista.

Se entre as sinfonias de Piston, decidíssemos escolher a segunda (1943), poderíamos inferir daí os elementos característicos da criatividade do autor: herança da forma clássica; ecletismo entre o cromatismo e o diatonismo pós-românticos: deliberados contrastes de *tempi*, desde *adagios* cheios de lirismo até *vivaces* coloristas; grande domínio da escrita contrapontística; utilização de temas e modos de «aspecto» folclórico, isto é, um

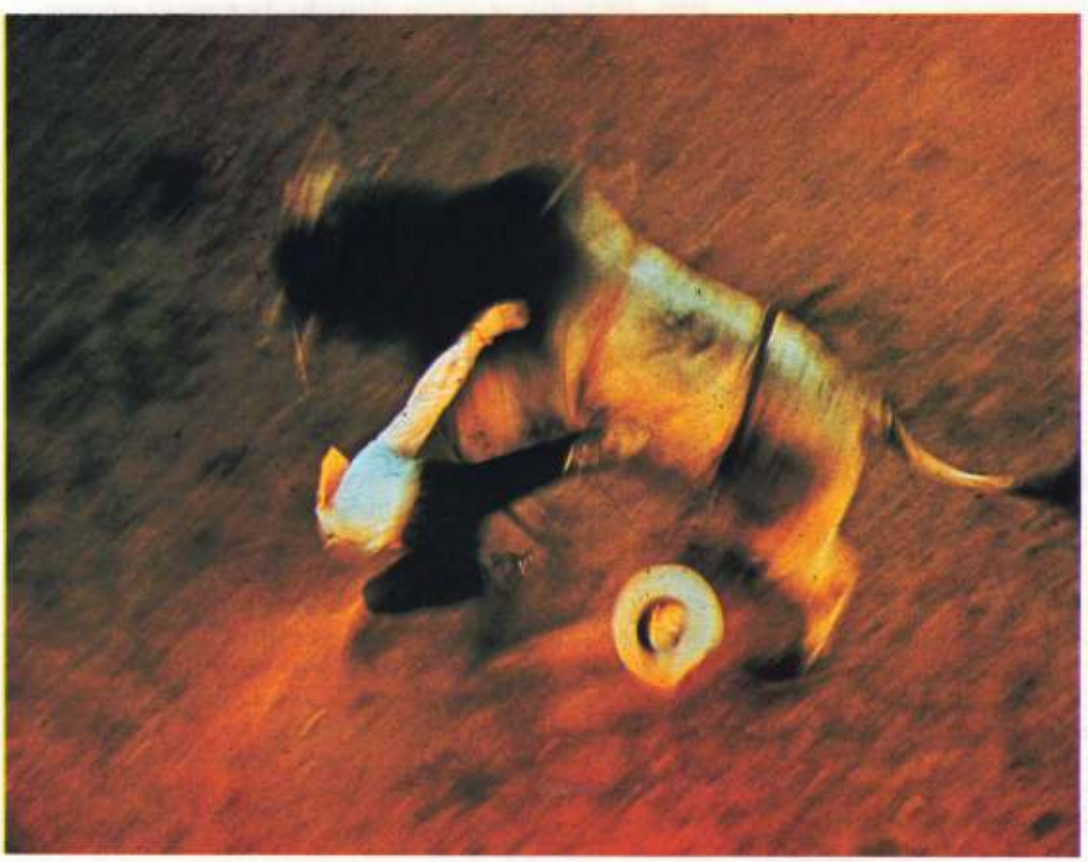
ponto de inflexão nacionalista. Tal como os seus colegas compatriotas em geral, Piston costuma desenvolver-se melhor no intimismo sugestivo da música lírica ou semipopular do que na grandiloqüência de vocação exaltada e nacionalista. Por isso, o *moderato* e, sobretudo, o *adagio* da sua 2.ª sinfonia são magistrais, o que não acontece com o *allegro* final, aliás muito mais breve.

A figura mais popular na Europa de toda esta geração é, sem dúvida, Aaron Copland (1900-1978). Considerado um típico representante do vitalismo nacionalista ianque, tonal e classicista, foi, todavia, um dos mais inquietos músicos do seu país. É certo que a sua obra mais divulgada é a composta depois do famoso *Salon México*, de 1936, e antes das suas tentações seriais dos anos 50, mas começou como um ousado vanguardista, que só abandonou a composição de obras como a *Organ Symphony* dos primeiros tempos ou o seu concerto de piano devido a uma vontade de comunicação mais direta com as massas. Não deixa de ser chocante esta explicação que, por outro lado, lembra muito as teorias soviéticas sobre a arte dos anos regressivos da década de 30. Mais tarde ainda, Copland compreenderia a necessidade de se integrar minimamente na justificada onda de fascínio atonal posterior à Segunda Guerra Mundial e surgem então obras antes insuspeitadas nele, como o quarteto com piano (1950) ou a *Fantasia* para piano (1956). Mas o que Copland abandonou foi, sobretudo, a simplicidade nacionalista, não a composição tonal: pelo menos, não totalmente. Por isso, em 1959 terminou uma obra, que reviu em 1962: os abstratos mas quase sempre diatônicos *Dance Panels*, uma importante partitura para o teatro, em que a reflexão e o sossego se sobrepõem ao vitalismo anterior.

Copland compôs as suas grandes obras de caráter deliberadamente americano ao mesmo tempo que os Estados Unidos se convertiam numa grande nação, orgulhosa da sua exígua história, do seu conceito de liberdade e do indivíduo e do seu pragmatismo filosófico e ético. E, ao mesmo tempo que o cinema empreendia as diversas revisões idealizadas do passado americano, com a cristalização e aperfeiçoamento do *western*, Copland escrevia música para esses filmes e compunha, para o teatro, obras de louvor à sua paisagem e aos seus habitantes: a ópera *The Second Hurricane* (1936) e os bailados *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) e, sobretudo, *Appalachian Spring* (1944).

Obras como *Appalachian Spring* e a 3.ª sinfonia representam o culminar deste período populista-nacional de Copland. Mas tanto ele como outros compositores da mesma geração ou da posterior encontraram-se, então, perante a mesma disjuntiva do sistema americano: isolamento ou abertura ao exterior. Os elementos tipicamente localistas, mesmo provincianos, foram denunciados ou apreciados como uma tremenda limitação. Tinha chegado a hora dos profetas da renovação e da vanguarda. E, no entanto, estas obras permanecem no acervo criador americano como das mais significativas de um período que se justifica precisamente por elas mesmas.

Três compositores que nasceram quase na mesma altura sentiram-se chamados a militar como criadores no campo tradicional, embora de maneira muito diferente. Referimo-nos a Samuel Barber, William Schuman (ambos nascidos em 1910) e Giancarlo Menotti (nascido em 1911). Juntamente com eles teríamos de mencionar, no mesmo sentido, Norman dello Joio, autor de um concerto de harmônica, e Morton Gould (ambos de 1913), este último compositor de obras pitorescas sumaria-



Ernst Haas/Magnum/Arquivo

Arquivo Salvat

Aaron Copland (em cima, retrato), considerado um dos mais notáveis representantes do vitalismo nacional ianque, alternou o trabalho de compositor com o de pianista, diretor de orquestra e conferencista. Entre as suas obras cênicas, merecem ser citados os bailados Billy the Kid *e* Rodeo *(à esquerda, fotografia que capta um momento deste espetáculo tão genuinamente americano).*

Ullstein

Com a representação, no Ethel Barrymore Theatre, da Broadway, em 1947, de The Medium *(«A Médium») e* The Telephone *(«O Telefone»), Giancarlo Menotti (em cima, retrato) ficou definitivamente consagrado como compositor. O êxito destas óperas, que se mantiveram em cartaz durante 211 noites, foi superado ainda, em 1950, pelo de* The Consul *(«O Cônsul»), que, representado durante oito meses no mesmo teatro, ganhou o Prêmio Pulitzer e foi traduzido em doze línguas.*

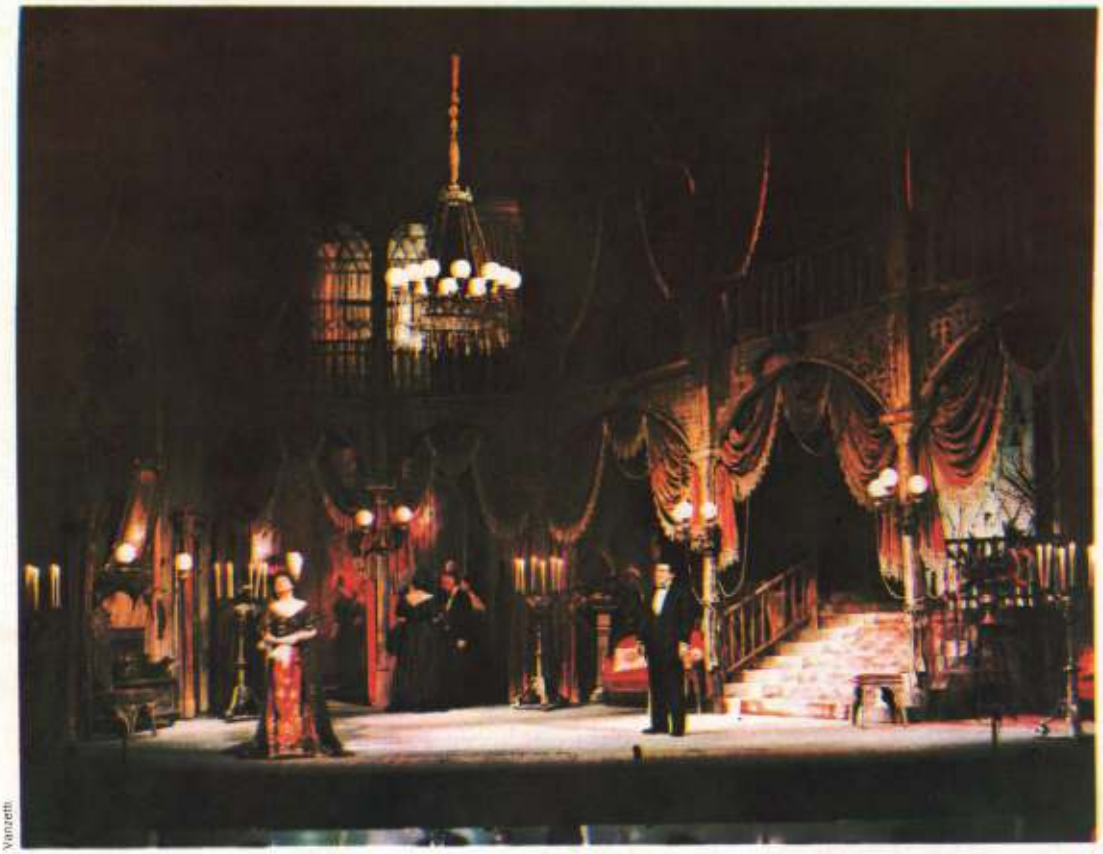
mente nacionalistas, como *Spirituals*, para orquestra de cordas. Menotti tem algumas peças orquestrais de valor, como o bailado *Sebastian* dos seus primeiros tempos, mas em breve optou pelo gênero operístico. De origem italiana, Menotti conseguiu o êxito comercial na sua nova pátria graças à enorme habilidade de homem de teatro e operista, que, com sagacidade mercantil e, às vezes, um certo bom gosto, prosseguiu a esgotada via pucciniana no outro lado do oceano. A sua situação à margem da criatividade musical com ambições artísticas contrasta com uma milionária estrela que só conta grandes êxitos de público. Referir-nos-emos, inevitavelmente, a Menotti ao abordarmos a ópera norte-americana.

Discípulo de Roy Harris, William Schuman possui uma sólida formação clássica e uma vocação sinfônica que não exclui guinadas para o *jazz* e influências de contemporâneos não «rupturistas», como Stravinsky ou Hindemith. Com a sua técnica perfeita e a sua vitalidade, amiúde nacionalista, compôs um grande número de sinfonias de corte pós-romântico, um concerto de piano, um concerto de violino e a famosa *Abertura Festiva Americana* (1939). Em 1969, escreveu uma breve e dramática peça de um cromatismo quase bruckneriano, *To thee, old cause*, espécie de canto de cisne de um estilo, inspirado pelas mortes brutais de Martin Luther King e Robert Kennedy; o título faz referência a uns versos de Whitman, mas trata-se de uma obra puramente orquestral. O que é surpreendente é que ainda se possa escrever uma obra viva e bela segundo esses pressupostos estéticos.

Samuel Barber é expoente do escalão a que chegou o epigonismo pós-romântico nos Estados Unidos. Autor de obras de câmara, de piano e de não poucas canções (ele próprio foi um excelente barítono), onde melhor se nota a sua ardente e lírica personalidade é nas obras orquestrais. Embora tenha começado a compor muito cedo, as suas primeiras produções datam dos anos 30 e 40. Dotado de um poético sentido da melodia, compôs um belo *Adagio para Cordas* e a singular *Música para Uma Cena de Shelley* (1933). São especialmente significativas obras como a *Sinfonia em Movimento* (1937), os *Ensaios para Orquestra* (1938 e 1942), o concerto de violino (1940), *Night Flight* (1944), breve e precioso exemplo de música noturna. Ao atingir a maturidade, o epigonismo de Barber começou a complicar-se com elementos diversos — complicações rítmicas e harmônicas, por exemplo — que tem de se ver mais como estrita evolução do seu classicismo romântico do que como tentativa gratuita de se pôr *à la page* numa época conturbada da música do seu país. Assim, escreveu o *Capricorn-Concert*, «a experiência mais audaz de Barber no campo da dissonância», segundo Manfred Gräter. Não foi tanto um anseio modernista como uma assimilação, no seu próprio estilo, de uma lição aprendida nos «retornos» de Stravinsky à tradição musical do Ocidente. No fim de contas, Barber foi um dos mais ilustres representantes dessa assunção americana da tradição européia. O bailado *Medéia* (1946) significou a sua mais acabada assimilação do exemplo stravinskyano e, por isso, encontra-se muito afastado do espírito romântico do jovem Barber dos anos 30. Entre o que há de mais importante nesta conjuntura de maturidade de Barber, encontram-se duas obras vocais, a cantata *Knoxville: Verão de 1915* e o oratório *Preces de Kirkegaard*. A sua ópera de 1958, *Vanessa*, não desmentiu nem esta decidida evolução nem a realidade do seu talento, por muito que os resultados dramáticos tenham indicado que não era esse o gênero em que Barber estava mais à vontade. Refiramos, finalmente, que o nacionalismo é menos que anedótico na obra de Barber e, em geral, na do seus contemporâneos de 1910 e 1911. Barber faleceu no início de 1981.

Renovadores e inconformistas

Dois grandes renovadores da música norte-americana nasceram com menos de dois anos de diferença: Charles Ives e Carl Ruggles. Ruggles (1876-1971) fez uma longa aprendizagem musical, desde as suas inclinações como violeiro pitoresco (construiu o seu primeiro violino com uma caixa de charutos) e as suas experiências em conjuntos, orquestras e óperas de câmara até à sua associação a músicos radicais como Ives, Varèse e Henry Cowell lá pelos anos 20 e 30. É nesta época que dá a conhecer a maior parte da sua brevíssima obra de compositor, «distraídas» as suas forças na pintura. Contudo, a sua peça mais importante, à volta da qual giram todas as outras, não foi estreada numa sala de concertos americana



Vanzetti

À esquerda: fotografia tirada durante uma representação de Vanessa, *a primeira das três óperas escritas por Samuel Barber. Composta sobre libreto de Giancarlo Menotti e dividida em quatro atos,* Vanessa *estreou-se no Metropolitan de Nova Iorque em 15 de janeiro de 1958. Neste mesmo ano fez parte das obras representadas no Festival de Salzburgo e foi-lhe concedido o Prêmio Pulitzer.*

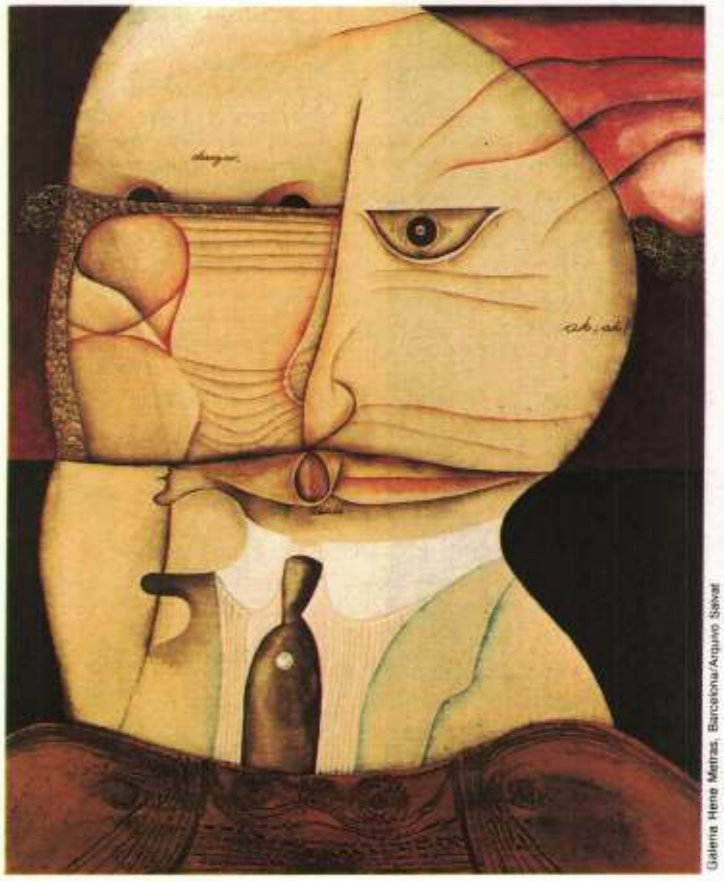
até em 1966, quando a sua estréia européia se tinha efetuado em 1936. A sorte da obra de Ruggles, Varèse e Ives dá uma idéia do ambiente pouco acolhedor em relação a tudo o que fosse novo que reinava nos Estados Unidos dos anos 30, os mesmos que registram os grandes êxitos do classicismo de vocação epigonal.

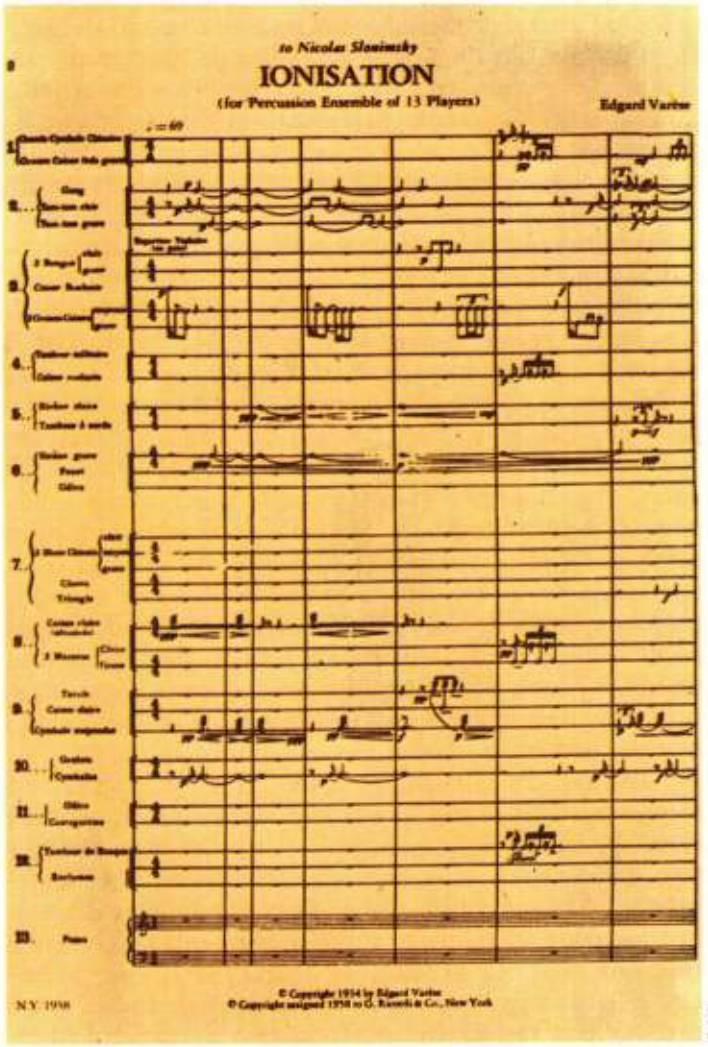
Ao contrário dos seus amigos Ives e Varèse, Ruggles realizou várias incursões no atonalismo e até no serialismo, quando ainda não conhecia a obra de Schönberg e seus discípulos. Mas tinha um sentido autocrítico tão desenvolvido que destruiu muitos dos manuscritos e só umas quantas obras se salvaram por um verdadeiro acaso. Neste sentido, é de lamentar o destino de *The Sunken Bell*, ópera em que trabalhou muitos anos. Tudo isto, aliado à sua abordagem exclusiva de formas breves, reduz a sua obra a menos de hora e meia de música, incluídas as versões de câmara e orquestrais de algumas delas.

As suas obras mais antigas são uma canção para o filho, *Toys* (1919), uma espécie de cantata, *Vox clamans in deserto* (1923), e uma peça orquestral que desde 1920 conheceu destruições e revisões, *Men and Angels*. Integrava-se nela a primeira versão de *Sun-treader* e finalmente deu lugar a *Men, Angels* (em duas versões), o tríptico *Men and Mountains* e aquela obra central. Por esta altura, o estilo e a própria obra de Ruggles estavam já configurados: escrita ricamente polifônica e «dissonâncias melódicas» deliberadas como base expressiva; implacável solidez arquitetônica; intensidade significante (*quase* expressionista weberniana) dentro da economia de formas breves; insólita sabedoria melódica, tímbrica e de orquestração num autor com tão escassa obra... Completam-na criações como *Portals*, peça intensamente cromática, uma espécie de breve *Noite Transfigurada*, cujas vicissitudes nas mãos de Ruggles, desde a sua primeira versão de 1925 até à última, de 1953, dão uma idéia da tenaz auto-exigência deste músico. Ou a suíte pianística *Evocations*, que mostra uma escrita para instrumento de tecla totalmente moderna e fiel às características já descritas do compositor; dela Ruggles realizou uma segunda versão orquestral, talvez ainda mais bela e sugestiva, praticamente uma obra nova, em virtude dos toques tímbricos e dos contrastes dinâmicos. Uma nova obra orquestral, *Organum,* e um hino a sua mulher, falecida em 1957, *Exaltation,* para metais, coro e órgão, completam a refinada contribuição de Carl Ruggles.

No que a renovação se refere, a figura mais inquieta foi a de Edgar Varèse, nascido em França e chegado aos Estados Unidos quando estava prestes a fazer 32 anos. Foi o primeiro cosmopolita desta nação nova, não só pela origem mas também pelos seus contínuos regressos e longas estadas na Europa. A maior parte da sua obra foi composta nos Estados Unidos e o que escreveu antes da sua chegada ali, em 1915, ou desapareceu — como uma *Rhapsodie romane* para orquestra, de 1905 — ou foi destruído pelo próprio autor, num dos seus freqüentes estados depressivos (foi o caso do poema sinfônico *Bourgogne*, de 1908).

Falamos da sua inquietação. Trata-se, talvez, da inquietação de quem pretendeu secretamente ser uma reencarnação dos homens polivalentes do Renascimento, uma época cuja música interpretava freqüentemente. A sua intuição sobre as possibilidades das máquinas e da eletrônica, sobre a necessidade de novos instrumentos e a procura de outras dimensões tímbricas e espaciais situam-no, em contrapartida, como profeta das realizações posteriores à 2.ª Guerra Mun-



Galeria Hene Metras, Barcelona/Arquivo Salvat

Fabbri

Victor Achille Charles Varèse, mais conhecido como Edgar Varèse, é considerado um dos precursores da música concreta e da música eletrônica. Embora as primeiras audições de algumas das suas obras, como Amériques *ou* Octandre, *suscitassem grandes protestos, até os críticos mais reacionários relativamente a qualquer mudança tiveram de admitir que estavam perante um universo sonoro totalmente novo. À esquerda:* Homenagem a Varèse, *obra do pintor Modest Cuixart.*

dial. A sua obra não carece de interesse artístico, nem pouco mais ou menos, mas provavelmente passa à história mais como uma incitação à procura, e até como profecia, do que como uma realização considerável. De resto, o mais importante da sua produção foram os projetos não concretizados: *O Astrônomo*, vasta idéia cênica em cujo protagonista se projetava o próprio autor, com textos de vários escritores franceses; *Espace*, que o ocupou até 1940 e iria requerer a presença de um grande coro e de uma orquestra enorme repartidos por todo o mundo, sendo a unidade musical captada por meio da rádio. A inquietação de Varèse, perceptível desde a sua juventude em França, Itália e Alemanha, «fugido» da Schola Cantorum parisiense para conhecer a obra de Schönberg ou Stravinsky antes da Primeira Guerra Mundial, essa inquietação, dizemos, marca a sua personalidade: o anverso de uma megalomania cujo cientifismo vai mais além das *boutades* dadá ou futuristas e mais aquém do que caracterizará a união da tecnologia e da música e o reverso do desalento e da depressão perante o insucesso dos seus planos e das suas propostas sobre a busca de novos instrumentos. Só em raras ocasiões Varèse contou com os meios técnicos de que necessitava para materializar as suas idéias, e nunca como quando realizou o *Poème électronique* nos laboratórios holandeses da Philips (1957-1958). O reconhecimento de Varèse foi tardio e só agora se começa a dar-lhe o lugar que merece. Muito significativamente, a sua primeira obra americana, uma peça orquestral intitulada *Amériques* (1922), parece opor uma ampla gama de efeitos tímbricos e inclusive rítmicos ao aparecimento de células melódicas que poucas vezes se conseguem desenvolver; é como se ao seu debussyanismo, que às vezes parece cantar vitória, se impusesse uma nova sensibilidade, talvez equivalente ao fascínio do autor por uma nova grande cidade, Nova Iorque, caracterizada pelo seu dinamismo e até pela sua violência.

Como escreveu Robert P. Morgan, *Intégrales* (1925) é uma amostra da concepção polifônica de Varèse, uma polifonia de sopro e percussão, em que contam menos os contrastes das linhas melódicas do que o dos blocos sonoros. *Arcana* (1927) potencia as partes da orquestra menos utilizadas pelo romantismo, tudo isto num conjunto mais amplo e denso do que até então. Em

Na sua obra mais audaz e famosa, intitulada Ionisation *(à esquerda), página da partitura, o compositor Edgar Varèse utilizou exclusivamente instrumentos de percussão — sinos, maracas, pratos, gongos, castanholas, timbales, celesta, piano, etc. —, tocados por treze instrumentistas, e duas sereias.* Ionização *foi interpretada pela primeira vez em público na sala de concertos do Carnegie Hall, de Nova Iorque, em 6 de março de 1933.*

Ionisation, breve peça em que trabalhou de 1929 a 1931, a opção é totalmente radical: o conjunto utilizado é de treze músicos, que tocarão todo o tipo de instrumentos de percussão (desde sinos a maracas, de pratos a gongos, de castanholas a timbales, celesta e piano) e duas sereias. Em *Equatorial* (1932-1934), com textos traduzidos para espanhol do *Popul Vuh,* livro sagrado maia, a voz tem um papel decisivo. Nesta obra, Varèse recorreu pela primeira vez a instrumentos eletrônicos, embora, mais tarde, substituísse as suas partes por ondas Martenot. Em *Déserts* (1950-1954), continuou a investigação sonora e tímbrica dos instrumentos de sopro e percussão, mas também incluiu a fita magnética. Estamos já em plena vanguarda do pós-guerra, numa época em que os futuros grandes da música eletrônica — Stockhausen, Nono — começavam a sua carreira. Na sua última obra, *Nocturnal,* concluída por um discípulo, voltou aos instrumentos clássicos utilizados à sua maneira especial: coros sem texto, solistas com textos de Anaïs Nin, pequena orquestra com predomínio de sopro e percussão. A situação de Varèse no fim da vida não lhe permitiu tentar um *Nocturnal II,* que permaneceu como mero projeto para voz solista e pequeno conjunto de sopro e percussão.

Nascido em 1911, o americano de vocação inglesa Bernard Herrmann (1911-1975) seria por muitos colocado neste segundo grupo da geração de «clássicos» em que sobressaem Samuel Barber e William Schuman. Como compositor, é, note-se, plenamente tonal, mas a sua trajetória impede que seja classificado como epígono. À margem da sua atividade inconformista como chefe de orquestra, valorizadora de autores marginalizados como Ives ou Raff, Herrmann encabeçou um numeroso grupo informal de rebeldes e renovadores que começou a compor no final da década de 30. Quando, em 1940, compôs a música de *Cidadão Kene,* o seu primeiro filme — esta será a sua mais conhecida especialidade —, já escrevera *Moby Dick,* cantata para coro masculino, solistas e orquestra, dedicada nada menos do que a Ives e estreada por Barbirolli em 1940. Trata-se de um obra de puro instinto dramático, onde aparece o essencial da sabedoria tímbrica e descritiva deste autor e até uma certa tentação de produzir efeito, que o seu bom-senso soube evitar quase sempre. A maturidade dessas qualidades levá-lo-ia à composição da insólita ópera *Wuthering Heights* («Monte dos Vendavais»), de ressonância romântica, com base numa impressionante escrita orquestral, com poucos instrumentos no fosso e excessivas exigências vocais. Talvez por isso a ópera só tardiamente foi gravada, mas nunca estreada até à data. As suas inquietações tímbrico-dramáticas foram avivadas consideravelmente pelas imagens de autores cinematográficos com os quais teve a sorte de trabalhar: Welles, Hitchcock, Hathaway. Estas novidades puderam ser aplicadas na sua música de concerto, não já em peças como a sua precoce e bela sinfonia (1941), mas diretamente nas suítes obtidas da sua obra fílmica. Pérez de Arteaga assinala algumas dessas novidades: os guinchos dos violinos que acompanham o assassínio na ducha em *Psicose,* o «bailado» dos xilofones na luta contra o esqueleto em *The 7th Voyage of Simbad;* as treze harpas que anunciam o pôr do Sol no monte Scartaris em *Viagem ao Centro da Terra,* etc. Encerremos a nossa breve referência a este compositor mencionando duas das suas obras de câmara: o quarteto de cordas *Echoes* e o quinteto de clarinete e cordas.

A técnica serial só se começou a generalizar na década de 40, embora existam exceções como a de Wallingford Riegger, serialista heterodoxo, que viveu entre 1885 e 1961. Essa heterodoxia, tendo em conta que a vienense veio a ser adotada um pouco mais tarde, foi a característica do serialismo americano, ao qual os compositores pareciam converter-se em massa, mas sem dogmatismo, e, muitas vezes, com a sensação de que tinham chegado não a uma meta mas a um ponto de partida. O exílio americano de Schönberg permitiu, sem dúvida, que o dodecafonismo americano o tivesse a ele como introdutor. Na Europa, pelo contrário, os jovens compositores do pós-guerra partiram de Webern.

Um dos maiores compositores americanos, Elliott Carter, integrou-se no serialismo por essa altura. Nascido em 1908 e educado no classicismo de Nadia Boulanger, aderiu a princípio aos «clássicos». Rigorosamente contemporâneo de Barber, Schuman e Menotti, só vislumbrou o seu verdadeiro caminho depois da Segunda Guerra Mundial. Nenhum nome expressa melhor do que o de Carter a fronteira que simbolizou para a música americana este conflito bélico. Já quarentão, foi na década de 50 que Carter compôs as suas primeiras grandes obras. Harry Halbreich refere incisivamente os traços originais deste compositor. Por um lado, a *praxis* de uma variação progressiva de tempo mediante a modulação apenas, o que constitui o conceito de «modulação métrica»; em som, isto traduz-se numa grande flexibilidade rítmica, típica de Carter. Em segundo lugar, ao configurar a atuação de cada instrumento ou grupo de instrumentos com uma característica especial para cada um, pode falar-se de inter-relação «dramática» entre eles, como se os instrumentos fossem personagens diferenciadas. Daí que Halbreich não hesite em considerar que Carter se adiantou ao conceito de «teatro musical» de Kagel e Busotti. Além disso, Carter abandonou também a tonalidade em que a sua geração fora educada. Dentro do seu período plenamente pessoal, sobressaem dois quartetos de cordas (1951 e 1959), umas impressionantes *Variações para Orquestra* (1955), duas originalíssimas obras concertantes, o duplo concerto de cravo, piano e duas orquestras de câmara (1961) e o concerto de piano (1965). Tem também uma breve sinfonia para três orquestras (1976), em que a orquestra clássica é dividida em três «famílias sonoras», passe a expressão; não faltam nela intenções programáticas (referência do autor a um poema de Hart Crane) ou contraposições «dramáticas» entre as orquestras e confrontos e contrastes tímbricos nem, naturalmente, a presença decisiva de uma constante ambigüidade em relação à tonalidade. Está mais próxima dos motivos vienenses uma das suas raras obras vocais, *A Mirror in which to Dwell,* com poemas de Elizabeth Bishop. O rigor, a imaginação e a pesquisa são as grandes qualidades de Carter.

A geração verdadeiramente educada no serialismo foi a dos que viram a luz no final dos anos 10: Ben Weber e Milton Babbitt nasceram em 1916, George Rochberg

em 1918 e Leon Kirchner em 1919. Por isso utilizaram-no de tal maneira que puderam prescindir do método ou assumi-lo como uma componente da sua «tradição» mais do que como a «linguagem» por excelência. Assim, o neo-romantismo de Rochberg não deixa de ser moderno ao mesmo tempo que olha para o passado, como demonstra o concerto de violino, de 1974, ou as suas incursões no quarteto de cordas. Em contrapartida, Babbitt, educado no exercício das matemáticas, procurou elevar o serialismo à categoria de sistema. Trata-se, sem dúvida, de uma das vias mais interessantes da vanguarda, mas a Schönberg, tão perto da sua *praxis* musical do impressionismo centro-europeu, teria posto os cabelos em pé. Por sua vez, Kirchner consegue uma das obras mais pessoais da música norte-americana de corte tão tradicional. Nascido em Berlim, representa esse tipo de americano de origem estrangeira que tanto prestígio deu aos Estados Unidos. Da sua produção disse-se que, estilisticamente, se encontra entre Bartók e Berg, o que talvez sobressaia em obras como o magnífico 2.º quarteto de cordas, de 1958, em que optou pela inflexão expressionista e dramática do dodecafonismo mais do que pela analítica ou sistemática. A sua riqueza expressiva está patente em obras tão ambiciosas como *Lily*, onde as vozes de soprano e do ator se integram na atuação de um conjunto de câmara e diversos «efeitos especiais» para formar uma obra experimental e sugestiva.

Que a data do nascimento não tem que ver necessariamente com a vocação posterior demonstra-o a figura de Leonard Bernstein, nascido em 1918 e notável regente de orquestra. Compositor menor e epígono de Gershwin e da música comercial americana, longe de qualquer experimentação, é autor de obras como a partitura do famoso musical *West Side Story* (1957), de que fez uma suíte, ou da *Serenata* para violino, orquestra de cordas, harpa e percussão (1954), espécie de concerto em que a escrita da parte solista deve muito às peças clássicas da especialidade. Estas e outras obras orquestrais, de vocação culta ou com destino à Broadway, diferenciam-no nitidamente dos contemporâneos mencionados anteriormente.

Música de filmes

Desde o princípio do cinema sonoro, desde aquele *«Hey mom»* de Al Jolson, que a música está presente neste meio. Uma das grandes películas do começo do cinema sonoro foi em grande medida um musical, *Hallelujah* (1929), de King Vidor. Naquela altura não se tinha inventado a música de fundo. Como explica Villegas López, se a cena de um par precisava de um certo ambiente sonoro, os protagonistas viam-se obrigados a recorrer a um local onde houvesse uma pequena orquestra. Por isso, nesse filme «de negros» a música é produzida por grupos de pessoas de cor que entoam corais, *spirituals* e música aparentada com o *jazz*. A sua importância foi decisiva tanto para o cinema, que começou a libertar-se da inércia do sonoro como descoberta, quanto para o musical e para a música cinematográfica.

Arquivo Salvat

Desde a incorporação da trilha musical no cinema sonoro são poucos os compositores que não escreveram música de filme, chegando alguns a especializar-se no gênero. Embaixo: retrato do compositor e regente de orquestra Leonard Bernstein, autor da música de West Side Story *(«Amor, Sublime Amor»), filme musical (à esquerda, uma cena), que alcançou grande fama nos finais dos anos 50.*

Burt Glinn/Magnum/Zardoya

Numa fase em que a música culta americana era tradicionalista, a música de filmes absorveu muitas contribuições da vanguarda e do pós-romantismo, coincidindo talvez com a chegada dos exilados ou assimilando a influência surda e em breve decisiva de Varèse e dos primeiros vanguardistas autóctones. O certo é que ao melodismo funcional dos filmes dos anos 30 sucede uma forma «dramática» de conceber a partitura fílmica. Os grandes compositores americanos não se recusaram a colaborar com o cinema, como demonstram as composições de Virgil Thomson para certos documentários utilizados pela administração Roosevelt *(The River, The Plow that Broke the Plains)* ou as de Aaron Copland, que, dentro do seu estilo, entre o tradicional e o pitoresco, escreveu música para filmes como *The Red Pony, Our Town, North Star* e outros.

Pela própria estrutura da indústria, há uma tendência necessária para a escrita prolífera, pelo menos em comparação com os compositores não fílmicos; no entanto, há extremos consideráveis, desde Paul Sawtell, que, entre 1941 e 1970, musicou mais de 200 títulos, até aos maiores profissionais, que nunca foram excessivamente pródigos. Estes, e bem assim os seus colegas europeus, realizaram em três ou quatro décadas um processo de certo modo paralelo àquele que dura já há três séculos na história da ópera: o descobrimento, paulatino e surpreendente, de que a música não é neutra nem inocente e que compromete a imagem numa direção que por si só ela não poderia tomar, a criação — em suma — de «vida», «drama» e «tempo» juntamente com imagens que podem ter significado muito diferente sem a presença da música.

A qualidade da música cinematográfica é variável, mas, no seu conjunto, o balanço é suficientemente positivo para se poder falar de uma espécie de escola nacional. Os compositores cinematográficos são flexíveis no que se refere a resistir à rotulagem, mas é possível falar de uma «tendência» relativa a cada especialidade: a comédia, em Adolph Deutsch, autor da música de *Tovarich* (1937), *Tea and Sympathy* («Chá e Simpatia», 1956), *Les Girls* (1957) e em duas das obras-primas de Willy Wilder, *Some Like it Hot* («Quanto mais Quente Melhor», 1959) e *The Appartment* («O Apartamento», 1960), o que não o impediu de ser o autor de dois clássicos do cinema negro, *High Sierra* («O Último Refúgio», 1939) e *The Maltese Falcon* («Relíquia Macabra», 1941); o filme de aventuras, no alemão Erich Wolfgang Korngold, autor de *Captain Blood* (1935) ou *Robin Wood* (1938); o grande espetáculo de qualidade, em Alex North, norte-americano, autor da música de *Spartacus* (1960) e *Cleópatra* (1963), ou *Cheyenne Autumn* («O Grande Combate», 1964); a alta comédia, no norte-americano de origem alemã André Previn, chefe de orquestra e compositor das trilhas sonoras de *The Four Horsemen of the Apocalypse* («Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse», 1962), *Long Day's Journey into Night* («Longa Jornada até à Noite», 1962) ou *Irma la douce* (1963); finalmente, a superprodução, no caso de Miklós Rozsa, autor de *The Thief of Bagdad* («O Ladrão de Bagdad», 1940), *Quo Vadis* (1951), *Ivanhoe* (1952), *Julius Caesar* (1953), *Ben-Hur* (1959), *El Cid* (1961), mas também de comédias como *The Private Life of Sherlock Holmes* («A Vida Privada de Sherlock Holmes», 1970) ou de filmes negros como *The Asphalt Jungle* («Quando a Cidade Dorme», 1950).

Se tivéssemos de escolher apenas alguns nomes para personificar essa dialética entre americanos e estrangeiros, talvez nos fosse permitido distinguir só quatro nomes simbólicos: dois nacionais, Bronislau Kaper e Bernard Herrmann, e dois estrangeiros, Dimitri Tiomkin e Max Steiner, um russo e outro austríaco. Os quatro pertencem a esse grupo de criadores que inventaram essa modalidade de fazer música para o cinema, talvez sem demasiada consciência de estarem a criar algo completamente novo. Bronislau Kaper compôs as partituras das duas versões de *Mutiny in the Bounty*, («Revolta na Bounty», 1935 e 1962) e, desde o princípio da sua carreira (*San Francisco*, 1936) até ao fim (*Lord Jim*, 1965), produziu uma obra que é a síntese significativa da especialidade. Bernard Herrmann (1911-1975) é, talvez, o maior de todos. Autor de uma importante e não muito extensa obra, à qual já nos referimos, musicou alguns filmes de Orson Welles, *Citizen Kane* («Cidadão Kene», 1941) e *The Magnificent Ambersons* («O Quarto Mandamento», 1942), e vários de Hitchcock, *North by Northwest* («Intriga Internacional», 1959), *Vertigo* («Vertigem», 1958), *Psycho* («Psicose», 1960), *Marnie* (1964) e *The Birds* («Os Pássaros», 1963). Outras partituras são destinadas a *All That Money can Buy* («O Homem que Vendeu a sua Alma», 1941), pela qual obteve um Oscar, *Snows of the Kilimanjaro* («As Neves do Kilimanjaro», 1952) e *Fahrenheit 451* (1966).

Dimitri Tiomkin (1894) preenche com o seu nome uma das carreiras mais longas da especialidade: *Alice in Wonderland* («Alice no País das Maravilhas», 1934), *Red River* («Rio Vermelho», 1948), *Strangers on a Train* («O Desconhecido do Norte-Expresso», 1951), *High Noon* («O Comboio Apitou Três Vezes», 1952), *Giant* («O Gigante», 1956), *The Old Man and the Sea* («O Velho e o Mar», 1958), *The Alamo* («O Álamo»,

Arquivo Stirvil

À direita: fotografia do filme Cidadão Kene. *Produzido em 1941, foi dirigido por Orson Welles, que assumiu também o papel de protagonista. Este grande filme contou, além disso, com a colaboração de um dos melhores músicos americanos vinculados ao mundo do cinema, Bernard Herrmann, a quem se deve a música de fundo.*

1960), *The Guns of Navarone* («Os Canhões de Navarone», 1961), *55 Days in Peking* («55 Dias em Pequim», 1963) e *The Fall of the Roman Empire* («A Queda do Império Romano», 1964).

A figura de Max Steiner (1888-1971) é tremendamente sugestiva, tal como a sua música. Max Steiner foi o caso típico do músico sem pretensões artísticas, ao contrário de Herrmann, e não chegou às grandes partituras do cinema-espetáculo, como Tiomkin, mas criou uma série de obras de enorme expressividade, funcionais, emotivas e aliciantes. A sua plena inserção no cinema de Hollywood fica demonstrada pelo fato de ter participado nas grandes especialidades do cinema americano dos anos 30, 40 e 50: o *western: They Died with the Boots On* («Todos Morreram Calçados») e *Virginia City*, de 1942 e 1940; a série negra: *The Big Sleep* («À Beira do Abismo») e *Cayo Largo*, de 1946 e 1948; os eficazes e atrativos filmes de propaganda antinazi: *Casablanca* e *To Have and Have Not* («Ter e não Ter»), de 1943 e 1944; os filmes de capa e espada: *Adventures of Don Juan* (1949); as grandes produções de conteúdo artístico: *The Treasure of Sierra Madre* («O Tesouro da Sierra Madre», 1948), etc.

Com as mudanças próprias de uma modalidade artística que vai amadurecendo, as gerações seguintes aderiram também à composição de música de filme: mencionemos, como resumo final um americano: Henry Mancini (1924), que se salientou pela trilha sonora de *The Glenn Miller Story* («Sinfonia Inacabada», 1954) e a subseqüente *Benny Goodmann Story* (1955), bem como pela sua intervenção numa das grandes obras de toda a história do cinema de Orson Welles *Touch of Evil* («A Marca da Maldade», 1958) e numa conhecida série de comédias como *Breakfast at Tiffany's* (1961), *Charade* (1963), *The Pink Panther* («A Pantera Cor-de-Rosa», 1964), *Arabesque* (1966), *Two for the Road* («Caminho para Dois», 1967), *The Party* («A Festa», 1968), etc.; e Maurice Jarre (1924), que personifica os europeus ainda atraídos pela América, mesmo depois da grande crise de Hollywood, autor da música de filmes tão célebres como *Lawrence of Arabia* (1962), *The Collector* («O Colecionador», 1956), *Doctor Zhivago* (1965), *Isadora* (1968) e *The Life and Time of Judge Roy Bean* («O Juiz Roy Bean», 1972).

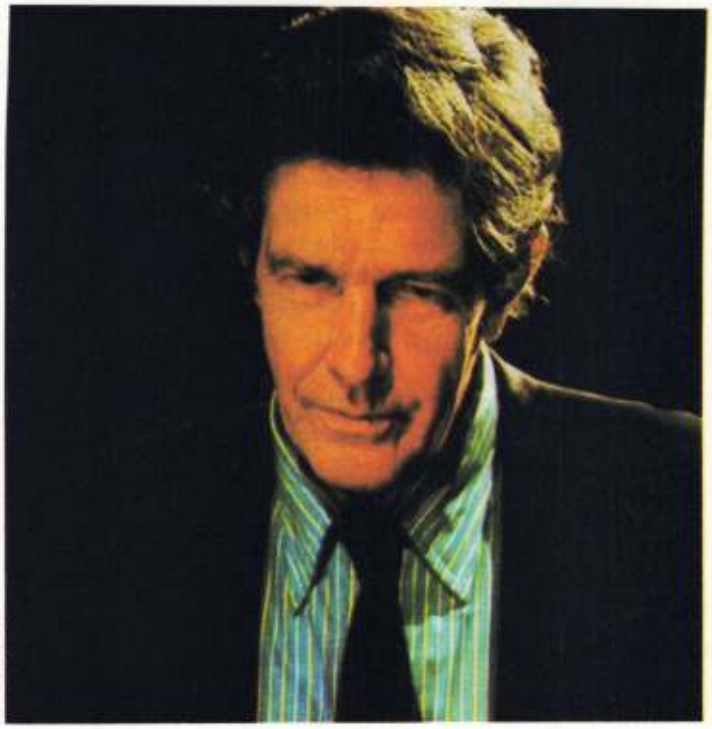
Referência à ópera

A história da ópera americana talvez possa ser brevemente resumida através de uns quantos títulos, tais como *Treemonisha*, *The Mother of Us All*, *Porgy and Bess* e *The Medium*. Naturalmente, esta aparente simplificação (injustiça?) merece ser explicada. *Treemonisha* é a única obra teatral de um autor que passou à história como o rei da *rag-music*, o pianista de cor Scott Joplin (1868-1917); é uma ópera de negros, onde os elementos da música negra cristalizam numa obra de negável beleza *naïf*, quer no aspecto musical quer literário, antes da configuração do próprio *jazz*. Mas *Treemonisha* só se estreou em 1972 e aí radica a imitação da sua possível influência. *The Mother of Us All* («A Mãe de Todos Nós»), segunda ópera de Virgil Thomson (1896), uma obra de grande originalidade, digna de figurar, com outra ópera do mesmo autor, *Four Saints in Three Acts* («Quatro Santos em Três Atos»), entre as mais representativas do teatro lírico contemporâneo. A música de Thomson, muito inspirada, dentro de linhas expressivas se bem que tradicionais, ajusta-se perfeitamente a esses libretos de inegável originalidade, uma e outros unidos por uma apolínea elegância, tanto na fantasia mitológica afro-católico-feérica de *Four Saints* como no brechtianismo feminista e declaradamente democrático de *The Mother*. Thomson compôs ainda outra obra de laboriosa criação, *Lord Byron*.

Arquivo Salvat

Porgy and Bess, a obra-prima de Gershwin, é suficientemente focada noutro capítulo deste volume. Quanto a *The Medium*, primeiro grande êxito de Giancarlo Menotti, é uma boa amostra da tentação realista e comercial num mercado que impõe as suas leis de forma esmagadora e, por vezes, castradora. *Vanessa*, com libreto de Menotti e música de Samuel Barber, é uma espécie de tentativa frustrada de via intermédia entre a auto-exigência de Virgil Thomson e o comercialismo do epigonismo pucciniano de *The Medium* e *The Consul*. Outra ópera de Barber com um certo interesse é *Antony and Cleopatra* (1966). É difícil saber se a ópera de Bernard Herrmann *Wuthering Heights*, baseada no famoso romance de Emily Brontë, deve ou não ser considerada realmente americana. A sua originalidade linguística — timbre, instrumentação, sentido dramático sutil — aparenta-a mais com o modo de fazer do melhor Britten. No entanto, esta obra, ainda por estrear, é anterior a *The Turn of the Screw*, de Britten, à qual pode ser igualada pelas cenas finais, de conseguidas sugestões misteriosas em Herrmann, apoiadas numa instrumentação insólita.

Um dos aspectos mais chocantes no que se refere à ópera nos Estados Unidos é a inibição para compor neste campo que caracteriza a maior parte dos músicos norte-americanos. Pelo contrário, o teatro não lhes é desconhecido, pois há muitas páginas dedicadas ao bailado. Talvez se deva procurar a resposta na estrutura típica da sociedade americana, tão conservadora nos



Bernard Perrine

À esquerda: cena de Isadora, *película dirigida por Karel Reisz, cuja trilha sonora é da autoria do compositor Maurice Jarre.*

O compositor norte-americano John Cage (em cima, retrato) ocupa um lugar em evidência entre os músicos de vanguarda do seu país.

momentos em que podia ter chegado a criar algo parecido a uma escola operística nacional. Em Hollywood, configurou-se o que seria, com o tempo, a verdadeira arte norte-americana, criando-se, assim, uma inércia que levou os compositores atuais a não escrever apenas para a ópera, apesar da existência de um grande gosto pelo gênero, simbolizada na instituição do Metropolitan de Nova Iorque. Fica um feixe de títulos como o proposto, a que se teria de acrescentar outros de Menotti, de Lukas Foss *(The Jumping Frog)*, o *Moctezuma* de Roger Sessions, as óperas de Hugo Weisgall, decidido serialista, que costuma basear-se em textos clássicos (Pirandello, Strindberg, Wedekind), e muito poucos mais.

Referência à vanguarda

A semente dos geniais Ives, Varèse e Ruggles frutificou não tanto na continuidade de estilos como na do espírito das suas criações. A audácia que vai mais além das harmonias tradicionais, a procura de novas configurações tímbricas, de novos instrumentos, a potenciação ou até a redução ao absurdo dos tradicionais; a utilização das possibilidades eletrônicas; o fascínio pela sugestão e evocação dos timbres vocais; a apropriação da herança vienense; a superação da ingenuidade nacionalista, etc.; estas e outras circunstâncias levaram a geração de vanguarda a romper com o passado do seu próprio país e a não reconhecer como antecessores os três compositores mencionados.

A figura visível da composição não tradicionalista dos Estados Unidos é John Cage, nascido em 1912 (isto é, da mesma idade dos «clássicos» Barber, Schuman e Menotti, e só quatro anos mais novo do que o «renovador» Carter), e cujas idéias sobre «o sonoro» deixam de lado a concepção de obra de arte para recorrer a um tipo de comunicação mais imediata. Por isso, necessita de uma linguagem diferente (o orientalismo deliberado de algumas das suas peças é só um dos aspectos dessa necessidade) e procede a uma relativização dos instrumentos tradicionais (especialmente o romântico piano, alterado mediante as suas «preparações», como no *Concerto com Piano Preparado*).

Mas o decano dos vanguardistas foi Henry Partch, nascido nada menos em 1901. O seu inconformismo ocorreu, pois, a meio da grande época do tradicionalismo. Talvez por isso, a maior parte das suas obras apareceu a partir dos anos 40. A sua longevidade permitiu-lhe inclusive ver gravadas algumas das suas produções, como o bailado *Castor e Pólux*.

Alguns nomes estão a meio caminho entre renovadores e vanguarda propriamente dita, como acontece com dois compositores que são ao mesmo tempo regentes de orquestra: Lukas Foss (1922), cujas preferências vocais (*A Pradaria*, cantata; *Song of Anguish*) não o impediram de escrever um par de interessantes concertos de piano, ou Gunther Schuller (1925), de tendências ecléticas, redescobridor da *Treemonisha*, de Joplin, na sua incursão pelo passado cultural americano, e autor de obras de forma breve e grande conteúdo, como as *Seis Bagatelas para Orquestra* (1963), de curiosas intenções de «tradução» dos elementos próprios de um âmbito artístico para outro (a pintura para a música, em *Seven Studies on Themes from Paul Klee*, de 1959; ou um *mobile* de Calder, como motivo do primeiro número do *Tríptico Americano*, de 1965). Pertencente a uma geração muito posterior aos desenganados do *jazz* como paradigma de uma nova estética musical, Schuller interpreta e investiga esta música com os olhos postos na sua amálgama com o serialismo. No entanto, convém notar que a obra de *jazz* de Ornette Coleman chegou à atonalidade nos princípios dos anos 60, sem passar pelo contato direto com a música sinfônica ou de câmara, e que, no momento culminante do *free jazz*, compôs uma partitura com o significativo título de *Sounds and Forms*, para quinteto de sopro (1965).

Para evitarmos ser prolixos, apontemos uns últimos nomes. George Crumb (1929) é o criador de uma obra imensamente comunicativa, evidente sobretudo em peças vocais, como os diversos poemas de García Lorca, para os quais escreveu uma música misteriosa, ritualista, inquietante (*La noche de las quatro lunas*, 1971; *Voces antigas de niños*, 1970). Charles Wuorinen (1938) representa já a plena assimilação das novas concepções orquestrais quanto a timbre, concepção harmônica e papel dramático dos instrumentos (*Percussion Symphony*, 1976, e *2 Part Symphony*, 1978). Finalmente, Morton Subotnick, autor de uma obra virada substancialmente para a fonografia, em paralelo com uma boa parte da vanguarda européia, compôs obras eletrônicas de considerável interesse no que se refere à procura de novos efeitos sonoros: *Touch, Four Butterflies*, por exemplo. Que estes três últimos autores sirvam de exemplo do distanciamento das atitudes de nacionalismo local e como exemplo das posições avançadas desta música e da sua vocação universalista atual. ■

Perfil biográfico

Capítulo 19

Ives, um compositor isolado

A evolução histórica do compositor — desde a servidão do barroco à independência romântica, desde o artesanato do século XVIII à sacralização da vanguarda nos nossos dias — atingiu um tipo novo e especial na personalidade de Charles Ives. Talvez não seja por acaso que Ives surge nos Estados Unidos no princípio do século, num país em plena ebulição, quando se vão configurando as características de tão vasta e fascinante nação, quando a sua potencialidade econômica e militar a transforma em grande potência. Ives desenvolveu o seu trabalho de compositor ao mesmo tempo que nasciam e cresciam Copland, Piston, Gershwin ou Sessions, mas realizou o seu exercício no isolamento e na solidão, nas horas marginais que uma assídua e profunda dedicação aos negócios permitia. O produto das suas três décadas de atividade como compositor foi uma obra original, densa, difícil e profética. Tais características só se podiam obter mediante a prática da composição fora de qualquer circuito musical. O próprio Ives, em 1931, quando havia dez anos que não escrevia, recordava que até àquela altura muito poucos tinham tido acesso à sua música e menos ainda a tinham apreciado: «Se queria escrever uma música que valesse a pena, tinha de me afastar dos músicos.» Esta atitude de isolamento olímpico parece-nos hoje merecedora de apreço, mas não foi de modo algum fácil. O que não deve ter sofrido este homem rebelde e forte perante a incompreensão sistemática da sua obra, a marginalização da mesma durante anos e anos, a que alguns chamaram, com acerto, a «longa noite» da música de Ives, e as recomendações condescendentes para que fizesse outro tipo de composição!

Fica-nos a sugestiva imagem de um grande profissional de seguros, respeitado neste âmbito, onde também foi um criador, isolado no castelo da sua lucidez, sem ter de sujeitar-se a fazer uma obra diferente daquela que queria fazer. Foi o primeiro compositor que viveu graças a uma ocupação lucrativa, própria de uma sociedade industrial. Essa figura não será corrente na criação musical, embora sim na literária e até nas artes plásticas durante o século XX. A obra de Ives beneficia, pois, da independência que isso lhe trouxe, sem se ressentir, em contrapartida, de qualquer desprezo. A gigantesca personalidade de Ives possuía suficiente vitalidade e energia para enfrentar as duas atividades. Não era em vão filho da florescente Nova Inglaterra, de um povo jovem que se punha em marcha, e herdeiro da dramática filosofia pan-espiritualista de Emerson e Thoreau, um representante do sonho americano na sua época de ascensão.

Influência paterna

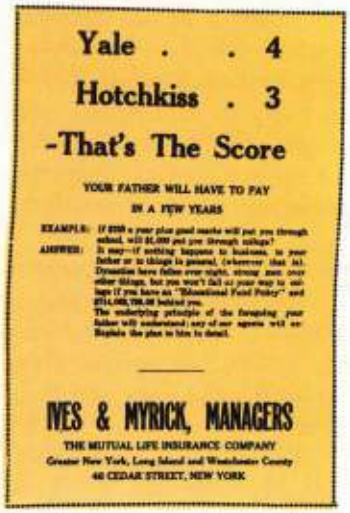
Charles Edward Ives nasceu em Danbury, Connecticut, em 20 de outubro de 1874, filho de um músico, George Edward, e de sua mulher, Mary Elizabeth. Charles cresceu num ambiente musical e ideológico que iria formar a sua personalidade adulta: filosofia transcendentalista (George Ives fazia parte desse meio intelectual e tinha até relações pessoais com Emerson) e

G. D. Hackett

G. D. Hackett

Charles Edwards Ives nasceu em 20 de outubro de 1874, no n.º 167-169 (atualmente 210) da Main Street (à esquerda, fachada da casa) de Danbury, pequena cidade do estado de Connecticut. Em cima: o compositor com o irmão Joseph Moss.

G. D. Hackett



Arquivo Schirmer

Depois da sua formatura em Yale, em 1898, vendo as dificuldades que representava ganhar a vida com a música, Ives aceitou um lugar no departamento de estatística da Mutual Life Insurance, de Nova Iorque. Durante a sua permanência na companhia, conheceu Julian S. Myrick, com quem fundou, em 1902, a sua própria agência de seguros. À esquerda: fotografia de Charles Ives (de pé), com um companheiro de Yale, e o anúncio da companhia Ives & Myrick, onde se oferece um sistema de seguros para financiar os estudos.

inconformismo musical (o pai era um original mestre da banda local). A filosofia transcendentalista é tão importante na obra de Ives como o confessionalismo católico pode ser em Messiaen, o marxismo em Nono ou a investigação e elaboração folclóricas em Bartók. Uma referência à obra de Ives deve atender freqüentemente a esta ideologia e, por isso, é melhor falar da mesma no contexto da dimensão criadora do compositor. Musicalmente, é lícito pensar em Ives como o produto mais perfeito da tradição das bandas de música da Nova Inglaterra. Charles não é facilmente explicável sem George — chefe de banda, que fazia coincidir duas orquestras tocando diferentes canções; que misturava tonalidades para experimentar; que preferia o canto dissonante e sentido de um camponês à cópia acadêmica dos modelos germânicos; que ensinou Charles a preferir a força mal-sonante à brandura «castrada» («*emasculated*» foi um dos qualificativos atribuídos por Ives à música estabelecida); que estudou os quartos de tom e fez que o filho se interessasse por este tema; que integrou o jovem Charles na sua banda como um peão a mais em todas estas experiências; que, no entanto, o enviou para Yale em busca da sabedoria sólida, e talvez necessária, de Horatio Parker — mas George parece-nos hoje como o grande intermediário entre a tradição das bandas «*new-englander*» e o gênio do filho. Em todo o caso, há que deixar claro que é difícil exagerar o papel de George na formação de Charles Ives e que a história tem para com ele uma dívida que deve ser paga, pelo menos, com o nosso reconhecimento.

A sábia curiosidade de George deve ter feito que Charles recebesse desde o princípio a grande lição da música popular da época: hinos congregacionistas, música dos *camp meetings*, exercícios instrumentais de *minstrels*, formação do genuíno estilo *rag*, música de baile das aldeias, combinações instrumentais aleatórias e seus diferentes resultados tímbricos, etc. Henry e Sydney Cowell contam que, aos 12 anos, Charles já tocava tambor temperado na banda do pai e que, aos 13, se convertera num hábil arranjador e organista dominical de uma igreja congregacionista. O sentido religioso — uma das dimensões do transcendentalismo, espiritualista e antimaterialista — formou-se, assim, no jovem Charles, músico de uma religiosidade participante. As suas primeiras e modestas composições são dessa altura: o êxito de *Slow March*, dedicada a um gato em estilo de réquiem, proporcionou-lhe uma série de encomendas semelhantes por parte da vizinhança, que o adolescente satisfez como pôde. Para além disso, a vida provinciana nestas cidades em progresso foi temperando o caráter deste ianque típico, forte, criador.

A estada de Charles em Yale a partir de 1894 é uma primeira e importante prova da sua versatilidade e da sua convicção de que há que fazer frente a certas dificuldades e retirar daí as lições precisas. Foram os anos de aprendizagem com Horatio Parker e outros professores, cuja incompreensão dos objetivos de Charles podiam ter «castrado» outras vontades menos poderosas. A altura era especialmente difícil, pois o pai morria precisamente em novembro de 1894, apenas com 49 anos. Mas a aprendizagem era necessária, nem que fosse só para ampliar técnicas cuja lição é mais fácil superar e atacar, se se conhecerem bem.

Um próspero agente de seguros

Ao terminar os estudos em Yale, Ives já tomara a grande decisão da sua vida. Não a de ser compositor, que deve ter sempre constituído nele uma espécie de segunda natureza, mas sim a de trabalhar em seguros. Numa época de risco, de mobilidade, de formação capitalista, de acumulação e de aparecimento de novos tipos de propriedade, o seguro era uma das mais promissoras atividades do setor de serviços. O seu primeiro emprego foi na Mutual Life Insurance, Co., de Nova Iorque, com um salário de cinco dólares diários.

Os Cowell descrevem como ele entrou ali em contato com a estatística: «A sua devoção à doutrina de Emerson levava-o a ver nas verdades reveladas pelos meios estatísticos a manifestação do Espírito Universal, que atuava na experiência de muitos indivíduos.» Charles ocupava, então, um quarto no andar chamado Poverty Flat, que vários ex-companheiros da Universidade mantinham.

Mas a sua atividade como organista e compositor não afrouxou. Já em Yale compôs obras como a 1.ª sinfonia e o quarteto de cordas n.º 1, e na primeira década do século, ao mesmo tempo que aprofundava os seus conhecimentos e a dedicação aos seguros, escrevia — entre muitas outras peças — as 2.ª e 3.ª sinfonias, o famoso «díptico» *The Unanswered Question* e *Central Park in the Dark*, a sonata n.º 1 de piano, diversas obras corais (como *The Celestial Country*) e numerosas canções.

Nos princípios de 1907 associou-se a Julian Myrich, a quem o uniu sempre uma grande amizade, e ambos se estabeleceram como agentes da Washington Life Insurance Co. A grande carreira de Charles Ives como *insurance man* teve aqui o seu verdadeiro começo, embora Ives e Myrich não tardassem a deixar a empresa-mãe. Anos antes, Charles conhecera a irmã do seu amigo Dave, uma jovem chamada Harmony Twitchell, mulher extraordinária com quem casou em junho de 1908. Como o casal não conseguia ter filhos, adotaram, mais tarde, uma menina, Edith. Em contrapartida, tiveram numerosos sobrinhos. Dois anos antes de casar, Ives já sofrera o seu primeiro ataque cardíaco.

Do ponto de vista dos negócios e da criação, os anos 10 foram decisivos para Ives. Nesta década, chegou ao zênite da sua carreira comercial e aperfeiçoou a sua estética com obras como a *Sonata Concord*, a *Abertura Browning*, a 4.ª sinfonia, o quarteto n.º 2 e as duas *Séries Orquestrais*. Os raros contatos com o mundo da música decepcionaram este criador original e as tentações de abandonar a composição ameaçaram, por vezes, ser mais fortes do que a sua poderosa vontade e a sua irrenunciável vocação. Chegou inclusive a compor obras que não são senão concessões ao duvidoso gosto conservador dos «castradores». «Sentia (embora só de vez em quando) que talvez estivesse enganado. Disse a mim próprio: 'Sou o único, além da Sra. Ives (e talvez de mais uma ou duas pessoas, o Sr. Ryder, o Dr. Griggs), a gostar um pouco da minha música.'» Com tais dúvidas, condescendeu em compor obras como a sonata n.º 3, de violino e piano, posteriormente repudiada pelo autor. Isolado do mundo da música mais inquieta da época, em virtude da sua dedicação aos negócios, não teve oportunidade de que a sua produção crescesse nesse meio e influenciasse e fosse influenciada pelos trabalhos da jovem geração vanguardista. Quando entrou em contato com ela, a sua obra já estava concluída e a «longa noite» era uma realidade.

A grande crise

Mas a década de 10 é também a dos anos da grande crise. Não poderá admirar, num homem que vivia tão intensamente o seu tempo, que sua grande crise pessoal coincidisse com o drama da civilização ocidental, de que a Primeira Guerra Mundial não foi mais do que trágico e doloroso expoente: é o Ives que se emociona na Praça Hannover ante as massas alteradas e tensas em consequência do afundamento do *Lusitânia;* o Ives que quase não compõe durante os anos de guerra; o que se indigna com os seus compatriotas que voltam as costas a Wilson, e lhes dedica a terrível *An Election;* o Ives que acredita no referendo como forma idônea de democracia direta; o que escreve canções antibelicistas como *Tom Sails Away;* o autor de tratados sobre a venda de seguros e o vigor do homem médio (contraposto aos que procuram a venda de apólices na debilidade da mentalidade média); o teorizador de um imposto progressivo sobre o rendimento e do direito mínimo e máximo da propriedade privada; o Ives, enfim, mais democrata do que liberal. A doença, a guerra, a vitória do oportunismo, o isolamento da sua obra, a progressiva deserção dos ideais do «sonho americano» — tudo isto deve ter ferido profundamente um homem a quem não bastava o enriquecimento que lhe proporcionava a sua atividade profissional nem a do seu próprio país. As suas crises cardíacas levá-lo-iam a

Em 9 de junho de 1908, Charles Edward casou-se com Harmony Twitchell, considerada a rapariga mais bela de Hartfort. A primeira fotografia que se vê embaixo representa os recém-casados com alguns convidados; a segunda, a Sr.ª Ives, com a sua filha adotiva Edith, em 1915.

G. D. Hackett

G. D. Hackett

abandonar cedo a composição e, nos finais dos anos 20, a deixar mesmo os negócios. No começo desta década, no entanto, ainda teve o otimismo suficiente para fazer uma recompilação das suas canções e publicá-la às suas custas. São as *114 Songs*, livro que distribuiu gratuitamente com reduzido eco.

Depois de se aposentar, Ives continuou a levar uma vida isolada e modesta. Continuou a ser o democrata, inconformista e «justiceiro» de sempre, o homem que reservou para si uma quantia razoável como rendimento, quando poderia ter-se retirado como multimilionário. A sua generosidade levou-o a ajudar publicações como *New Music* e sociedades, ligas e editoras de obras de vanguarda. O seu caráter emotivo e o seu interesse pelas coisas do mundo produziram-lhe uma decepção profunda no período entre as duas guerras, só mitigada pelo oásis de liberalismo que representou o mandato de Franklin D. Roosevelt.

Mas a sua saúde — o coração, cataratas, diabetes — impediu-o de desenvolver os impulsos para que a sua paradoxal vitalidade o inclinava. Os últimos vinte e cinco anos de vida são uma luta contínua contra o efeito devastador desses impulsos. Por isso, tinha de fugir amiúde da vida e da atmosfera tensas e excitantes da grande cidade para se refugiar na sua propriedade de West Redding.

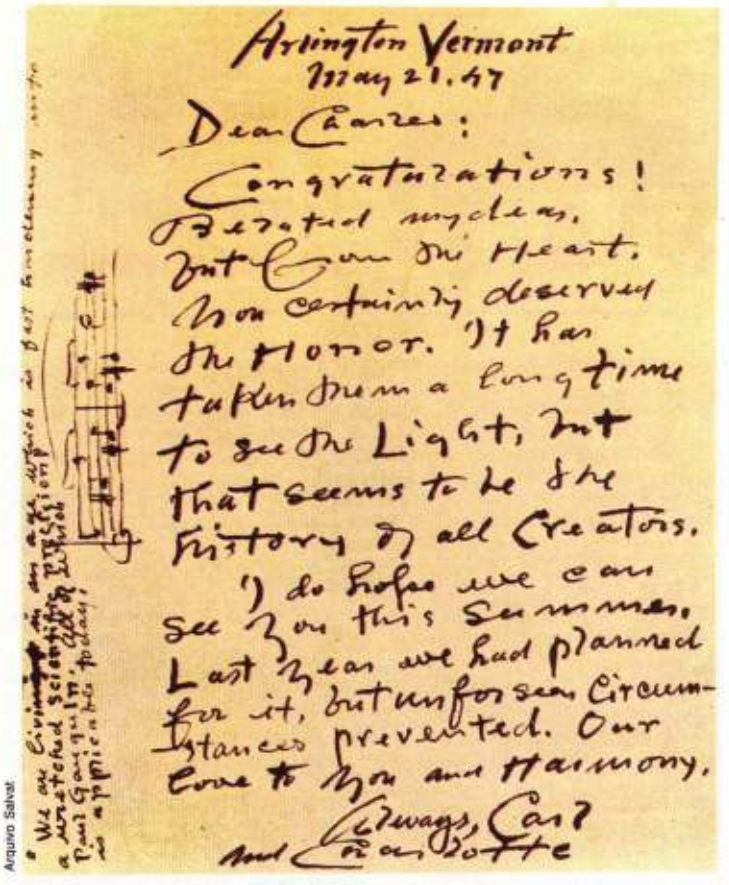
A saída da «longa noite»

A descoberta da música de Ives e a sua saída difícil e lenta da «longa noite» foi, na realidade, obra de um pequeno número de personalidades esforçadas. Por um lado, o poeta Henry Bellamann, de quem Ives musicou alguns textos. Ou o bom amigo e também incompreendido pintor e músico Carl Ruggles. Homens também como o chefe de orquestra Nicolas Slonimsky, que se atreveu a apresentar algumas das suas obras (*Three Places in New England*, em 1930, por exemplo), os críticos Berger e Rosenfeld, o maestro John Becker, o compositor Henry Cowell, biógrafo de Ives, porta-bandeira da sua causa e promotor da revista *New Music*.

Chegamos, assim, aos decisivos anos 30. O clima de tolerância ilustrada da época permitiu um maior conhecimento da obra de Ives. Foi então que John Kirkpatrick entrou em contato com ela e começou a preparar a difícil e transcendente partitura da *Sonata Concord*. Até então, a obra só era conhecida de forma fragmentada, mas Kirkpatrick estreou-a na versão integral, com grande êxito, em janeiro de 1939. Com o tempo, este grande pianista transformou-se no estudioso e catalogador por excelência da obra de Ives. No entanto, recordemos que, muito antes, Arnold Schönberg chamara a atenção para o «silencioso trabalho» de Charles Ives e que o próprio Mahler teria estreado a 3.ª sinfonia se não tivesse falecido em 1911.

Os anos 40 constituíram o ponto culminante deste processo de abertura em relação à obra de Ives. Foi a década em que Kirkpatrick gravou a *Sonata Concord* e Szigeti a sonata n.º 4, de violino e piano. Em 1946, Ives foi nomeado membro do Instituto Nacional de Artes e Letras e alguns grandes regentes, como Dimitri Mitropoulos, atentaram na sua obra.

Em 1943, depois da estréia da 3.ª sinfonia pela Little Symphony Orchestra de Barone, Ives obteve o Prêmio


Arlington Vermont
May 21. 47

Dear Carres:

Congratulations!
Belated ones.
But from the heart.
You certainly deserved
the Honor. It has
taken them a long time
to see the Light, but
that seems to be the
History of all Creators.
I do hope we can
see You this Summer.
Last Year we had planned
for it, but unforseen Circum-
stances prevented. Our
Love to You and Harmony.
Always, Carl
and Carrie Botte

Arquivo Salvat

Em 1947, quando tinha já 73 anos, Charles viu finalmente reconhecido o seu trabalho como compositor com a obtenção do Prêmio Pulitzer depois da estréia da 3.ª sinfonia. Em cima: carta de Carl Ruggles a Ives felicitando-o por esse fato.

Pulitzer por esta peça, composta quarenta e três anos antes. A sua obra foi finalmente reconhecida e apreciada, mas a tragédia desse rico conjunto de criações era já inevitável. A imprescindível dimensão coletiva da arte tinha sido negada à produção de Ives durante muitos e decisivos anos. Assim, o Prêmio Pulitzer foi para ele motivo de amargura, de decepção e, ao mesmo tempo, de alegria. Em anos fundamentais para a formação da estética do século XX, que significado teria a influência de uma obra como a de Charles Ives? Teria acabado no mesmo ponto que conhecemos? Aonde teria chegado?

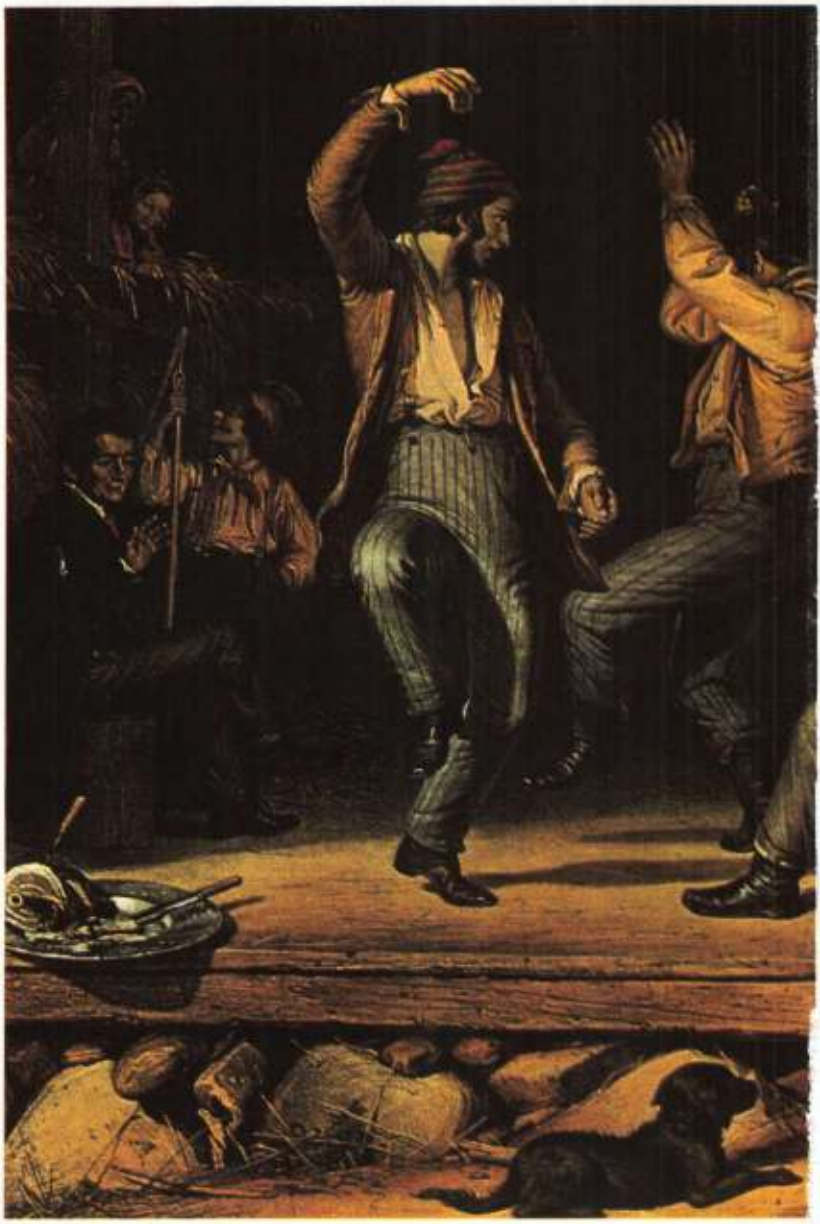
De qualquer modo, a interpretação da música de Ives nos Estados Unidos durante os últimos anos da sua vida não significou necessariamente a compreensão da mesma pelo público. Prova-o a coleção cronológica de críticas, organizada pelo próprio autor, progressivamente favoráveis e decrescentemente negativas, sintoma da trabalhosa evolução de um gosto cuja incompreensão não se revela apenas nos artigos adversos mas também muitas vezes nos toscos elogios.

Mas o resultado final foi que a maioria chegou a assumir a verdade de uma obra autêntica e valiosa. Por isso, quando Charles Ives faleceu, a 19 de maio de 1954, após um ataque conseqüente a uma operação pouco importante, já devia possuir essa paz espiritual que a reconciliação consigo mesmo e com o povo a que se pertence proporciona.

Capítulo 20

Uma obra inconformista

G. D. Hackett



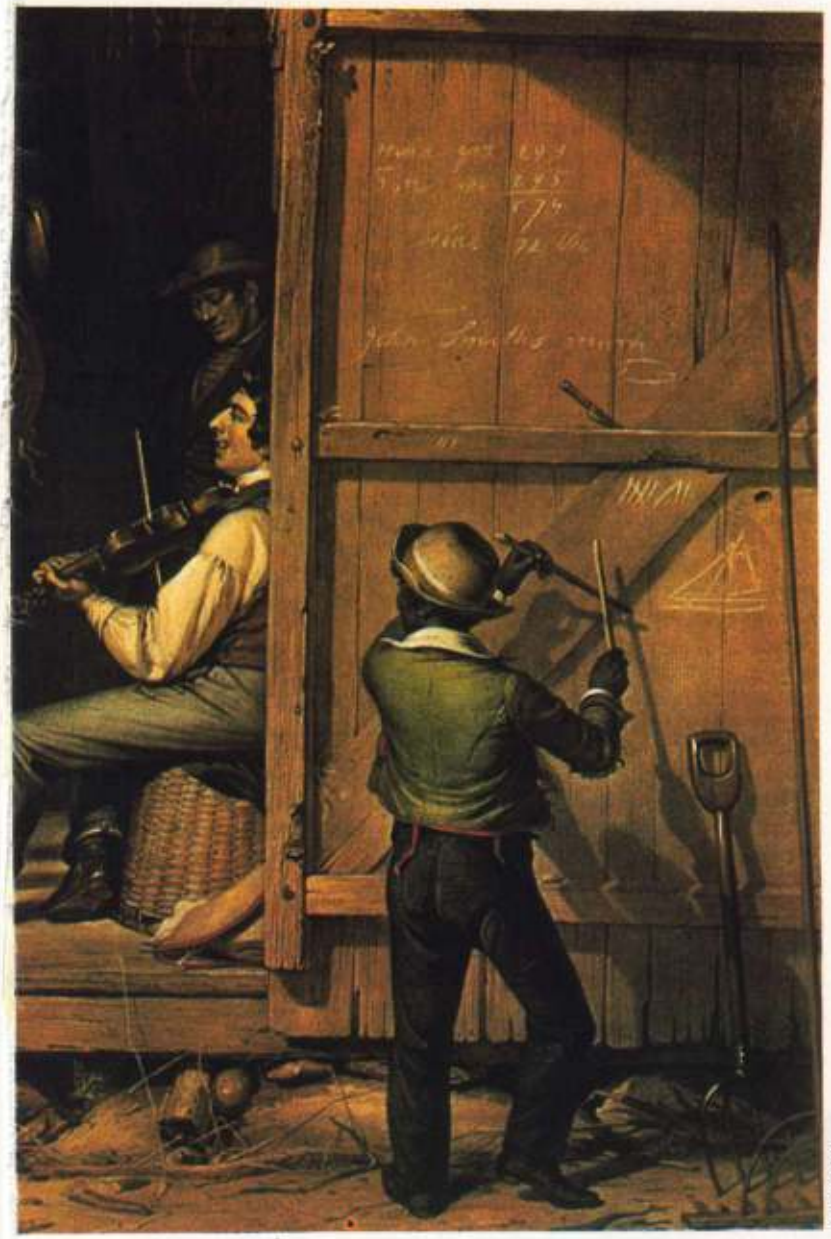
As inovações harmônicas verdadeiramente revolucionárias que aparecem em grande parte da obra de Charles Ives (em cima, retrato) converteram-no, juntamente com Edgar Varèse, num dos mais assinalados precursores das correntes musicais do nosso tempo.

Rebeldia e, no entanto, amor ao passado; originalidade e, apesar de tudo, convicção da necessidade de que a verdade individual se identifique com a verdade coletiva; procura da dissonância quando é autor de belas melodias; nacionalista (não patriota), mas com um típico idealismo universalista de um credo filantrópico como o transcendentalismo; sonhador e visionário, como demonstra a sua música, e, contudo, sagaz homem de negócios, cujo realismo em relação à arte o leva a esta marginalização especial que apóia a atividade criadora. Não se trata de antinomias, nem sequer de contradições. Ives é uma personalidade gigantesca, que cria arte e negócios na época de maior mobilidade do seu país, e tanto ele como a sua obra apresentam uma riqueza polivalente. A sua produção será o primeiro expoente de um caos aparente, cuja ordem reside precisamente na voluntária sobreposição de contrários.

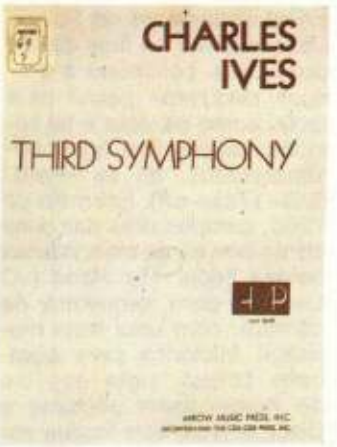
Onde iria revelar-se este inconformismo perante a «obra bem feita», acabada, perfeita em si mesma, senão nos Estados Unidos? Mas não esqueçamos que o caos e a aparente imperfeição já haviam sido assumidos no próprio centro de criação da música centro-européia: Viena. E que a música do século xx — Bartók, Stravinsky — terá no grotesco, no paródico e no imperfeito um objetivo estético. A injusta aversão de Ives pela obra de Mozart desempenha uma importante função, porque implica a reação contra a degustação digestiva dessa música, para ele «castrada», uma reação frutuosa, fértil. Ives e a sua obra são inconformistas, contrários ao sabido, ao inerte, ao cômodo. Daí as suas pesquisas polifônicas; politonalidade, polirritmia... o «caos». Ou o seu amor pelo popular, contraposto à tradição importada. Por detrás de tudo isto, encontra-se a bela ambição da música de Ives; o lado idealista de um povo que se potencia, esse «sonho americano» cuja outra face em breve será evidente.

Fase juvenil

No início da carreira, Ives compôs uma série de obras que são atípicas dentro da sua produção. Nelas, evitam-se normalmente as dissonâncias, seguem-se os modelos consagrados na Europa e a melodia apresenta, amiúde, uma linha de beleza tradicional. Talvez tenham razão aqueles que sugerem ter sido a necessidade de dar provas de saber acadêmico perante Horatio Parker a motivação essencial destas peças. Na medida em que, ainda hoje, possuem um atrativo considerável, faremos uma breve análise delas, se bem o próprio Ives declarasse posteriormente repudiar algumas das



Arquivo Salvat



Fabbri

A imagem da comunidade, de solidariedade de massas, respeitando, contudo, a liberdade invidividual de cada ser humano, é uma constante na 3.ª sinfonia (em cima, capa), primeira grande obra transcendentalista de Ives. À esquerda: reunião de amigos, segundo uma litografia de Noel.

suas composições ortodoxas.

O quarteto n.º 1 foi redigido em 1896, a meio da sua estada em Yale, e nele Ives utilizou temas de obras anteriores. Trata-se, cronologicamente, da sua primeira obra de envergadura, mas teria de esperar mais de sessenta anos pela sua estréia pública (1957). A natureza de cada um dos seus quatro andamentos está disfarçada com a terminologia convencional italiana que acabou por adotar, mas nos títulos originais aparece a nu: fuga, prelúdio, ofertório, poslúdio. A sua própria experiência de organista e de compositor de órgão proporciona aqui elementos para as suas características interpolações de temas folclóricos ou procedentes de hinos. A fuga *(andante con moto)* tem um inequívoco ar «congregacionista», embora a ordem das vozes e as linhas melódicas sejam respeitadas sem qualquer experimentalismo. O prelúdio *(allegro)*, apesar das suas escamoteações harmônicas no desenvolvimento dos temas, apresenta um aspecto classicista inequívoco, embora um certo vigor dos *tempi* pareça pretender fugir daquilo que Ives considerava «brandura mozartiana». O ofertório parte de uma melodia de caráter lírico e folclórico, pelo que se justifica a sua denominação de *adagio cantabile*, que alterna com um segundo tema nacionalista, alcança vários climas corais, com evidentes referências hínicas, e termina no plácido descanso de um uníssono. O poslúdio *(allegro marziale)* apresenta um desenvolvimento próprio da escola romântica européia, de um brahmsianismo apenas matizado por uma ou outra referência melódica marginal.

Uma composição de vocação brahmsiana será a 1.ª sinfonia, começada em 1895 e concluída três anos mais tarde. Fruto da sua renúncia ao experimentalismo e da sua vontade de assumir a herança clássica, esta obra apresenta-nos um hábil orquestrador, um poético autor de melodias, um sinfonista principiante que, por vezes, se perde com os temas nos rodeios de desenvolvimentos e variações, um flexível ser humano e artista que sabe movimentar-se num campo que não é vocacionalmente o seu. O tema principal do *allegro*, com ressonâncias dvořakianas além de brahmsianas, tem uma inegável beleza *cantabile* e foi utilizado por Ives em algumas das suas obras vocais (como na canção *Judge's Walk*). Mas o tema que atinge verdadeira exaltação lírica é o do belo *adagio* que se lhe segue, um andamento de serena beleza que constitui o que de mais sólido há em toda a sinfonia. O dançante *scherzo* é um breve contraponto com uma animação não desprovida de melancolia, uma transição para a grandeza do *finale*. O *allegro molto* constitui verdadeira composição a apresentar ao professor Parker, a prova de que o jovem Ives conhecia o ofício sinfônico do velho mestre de Hamburgo. Este andamento é o mais problemático da obra devido ao seu caráter essencialmente epigônico: grandes acertos, persistência de um tema básico de grande qualidade melódica, e, ao mesmo tempo, repetições, excessos, imperfeições compreensíveis e, mais do que nos outros andamentos, ausência de personalidade definida e caráter híbrido da composição.

A 2.ª sinfonia, escrita entre 1900 e 1902, não deixa de lado Brahms, mas inclui já elementos americanos e heterodoxos — leia-se dissonâncias. *Andante* e *allegro, attacati*, formam uma espécie de abertura para um *Festival Acadêmico*, em que os temas não pertencem à tradição universitária, mas sim ao acervo tipicamente norte-americano (como o de *Columbia, Gem of the Ocean*, tema que reaparecerá amiúde nas obras de Ives). Tudo isso implica uma maior dificuldade de identificação para o ouvinte estrangeiro, mas torna a obra mais atraente para o americano. A 2.ª sinfonia de Ives é uma obra sólida e bela no domínio orquestral. Quando terminou esta partitura, Ives era já um brilhante agente de seguros e via nessa carreira a sua independência como artista.

Nesta fase inicial, o jovem Ives empreendeu, para além de obras vocais, diversas composições, entre as quais se contam várias obras de órgão, algumas perdidas hoje e outras tardiamente orquestradas por mãos alheias, embora segundo instruções do autor, como as *Variations on America*, diversas peças de piano (as *Marchas*, o animado *Circus Band*) e obras de câmara, como a pré-primeira sonata de violino e piano (1899-1902) e o interessante *Largo* para violino, clarinete e piano (1902).

Fase intermédia

Algumas das obras do Ives mais jovem vão fornecer o material básico para a 3.ª sinfonia. Aqui, o descritivismo e a dimensão filosófica da música — sem vestígio de elementos caóticos — representam o antecedente imediato das obras posteriores. O primeiro andamento baseia-se num desenvolvimento contrapontístico que en-

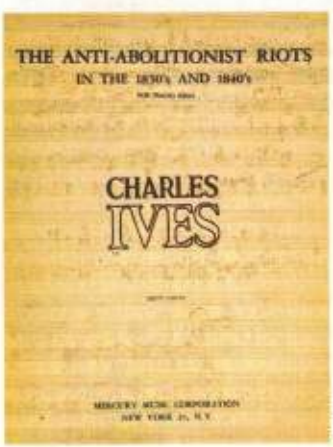
quadra um sereno *adagio cantabile* e é precedido por uma introdução hínica, imagem das reuniões religiosas da Danbury natal ou da igreja presbiteriana onde Ives foi organista. Lembremos que Ives intitulou a sinfonia *The Camp Meeting* («Reunião Campestre») e o *andante maestoso de «Old Folks Gathering»*. O *allegro («Children's Day»)*, de grande vivacidade e acentuados contrastes nas gamas dinâmicas, desempenha o papel de *scherzo* amplo entre a transcendência amável, embora decidida, dos andamentos extremos. Convém notar que os próprios títulos sugerem o ambiente desta «reunião» de camponeses, pois o terceiro andamento chama-se nada menos do que *«Communion»* e é um belo *largo* que põe termo, com uma simetria deliberadamente evidente, à primeira grande obra do transcendentalista emersoniano Charles Ives. A 3.ª sinfonia foi composta num prazo realmente curto, talvez porque assim o exigisse a sua unidade ideológica superior. Foi esta a obra que ganhou o Prêmio Pulitzer 1947.

É de 1905 uma breve peça de piano, a *Three Page Sonata*, que prefigura o mundo sonoro de *«Emerson»*, primeiro andamento da *Sonata Concord*. Até ao final da década, Ives continuou a produzir pequenas peças para tecla, como os vinte e tal estudos, alguns dos quais desaparecidos, ou as «Paródias» *(Take-off)*. Em maio de 1906, compôs uma das suas obras breves de mais intensa beleza lírica, *The Pond* («O Lago»), para orquestra de câmara, com uma linha melódica folclórica para trombeta solista, uma espécie de homenagem póstuma a George Ives, que tocava esse instrumento. A sua escrita é aparentada com a das obras imediatas do «díptico» orquestral de 1906, especialmente a primeira.

O «díptico» é formado pelas *Two Contemplations*, duas peças orquestrais apenas com cinco e sete minutos, respectivamente, que representam a plena consecução da linguagem e da ideologia do autor. A partir delas, as obras de Ives constituem um mundo próprio, pertencem a uma técnica cristalizada que corresponde à maneira de encarar a vida e a arte de quem herdou e transcendeu o legado de George Ives, de Emerson e Thoreau, de quem elabora musicalmente os ideais universalistas desse otimismo liberal igualitário a que alguns chamam «sonho americano». As duas peças do «díptico, *The Unanswered Question* («A Pergunta sem Resposta») e *Central Park in the Dark* («Central Park às Escuras») apresentam um paralelismo que não se esgota na intenção materializada pelo autor nos respectivos subtítulos — «Contemplando Uma Coisa sem Importância», «Contemplando Uma Coisa Importante» — mas que se afirma, na escrita orquestral de ambas, essa espécie de «música noturna» para cordas sobre a qual se desenvolve a linha melódica da trombeta que pergunta, ou se sobrepõe, pela primeira vez na obra de Ives, ao caos paralelo de um conjunto orquestral distinto. A sociedade variada, plural, aparentemente caótica, aparece pela primeira vez em *Central Park*.

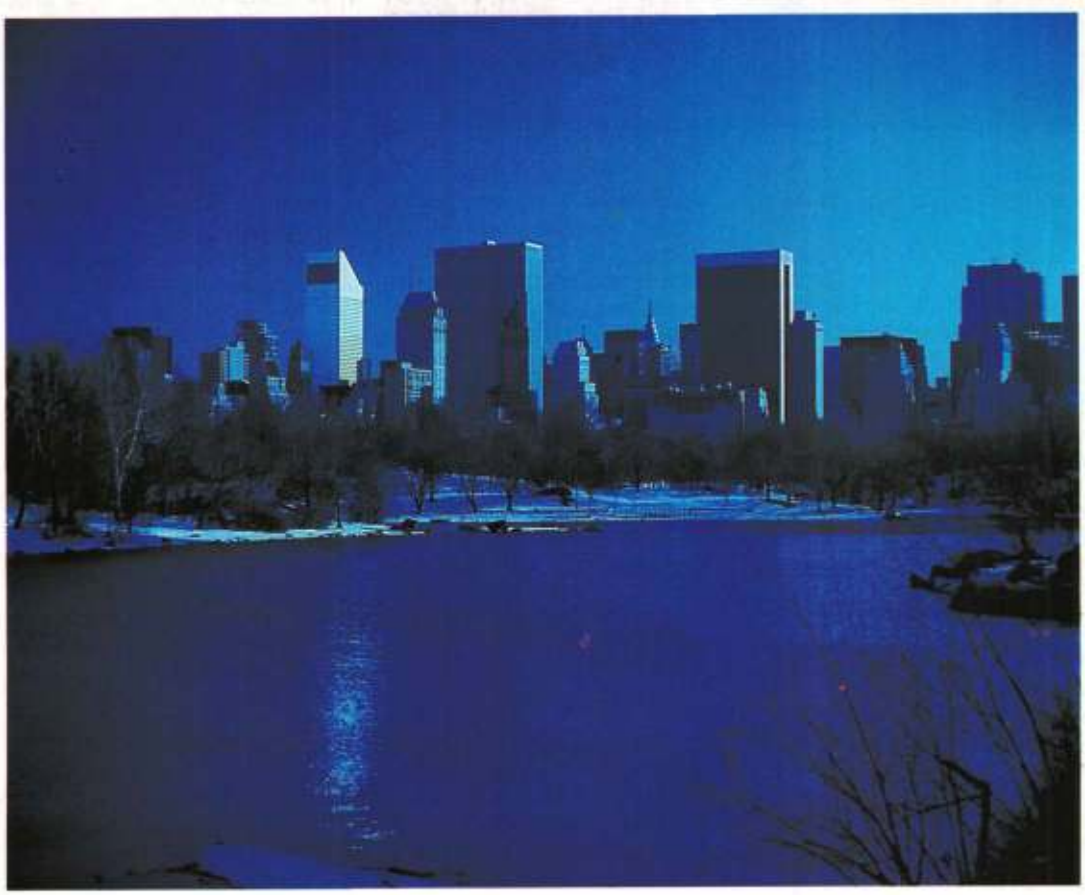
Washington's Birthday («O Aniversário de Washington», 1909) é uma obra orquestral de maior duração do que as peças do díptico e merece igual atenção. A sua estrutura e desenvolvimento são semelhantes aos de *Central Park:* serenidade de um desenvolvimento «noturno» em sutil crescendo em direção a uma eclosão caótico-folclórica e súbito descanso na nova síntese «noturna» de elementos harmônicos. Ou, o que é o mesmo, sossego cromático que se abre paulatinamente, dinâmica explosão polirrítmica e politonal, regresso a um sossego mais profundo, que se dilui à margem de qualquer solução na tônica. O interlúdio folclórico, a tranqüilizadora, fácil, familiar dança, só tem possibilidade de se desenvolver ao ser submergida pela dinâmica crescente que transforma as expectativas musicais com paulatina e implacável invasão. Esta peça é uma nova obra que consagra a simetria típica de Ives: noturno em crescendo, caos em forte, solução em noturno e dissolução posterior.

Como quase todas as obras de Ives, a sonata n.º 1 de piano foi composta durante um dilatado período, ao mesmo tempo que muitas outras partituras suas viram a luz. Os primeiros esboços devem ascender a 1901, mas nenhum dos seus andamentos, com os seus diversos subandamentos, ficou concluído antes de 1908 e 1909. Trata-se de uma perfeita obra-prima, menos ambiciosa do que a posterior *Sonata Concord*, mas talvez



Fabbri

Em cima: capa da partitura do Estudo n.º 9. Com o título de The Anti-Abolitionist Riots, *esta peça para piano faz parte do conjunto de pequenas obras escritas por Ives para este instrumento, entre 1907 e 1909.*



As duas peças orquestrais The Unanswered Question *e* Central Park in the Dark, *escritas em 1906, significam já a plena consecução da linguagem e da ideologia de Ives. À esquerda: vista do Central Park, de Nova Iorque.*

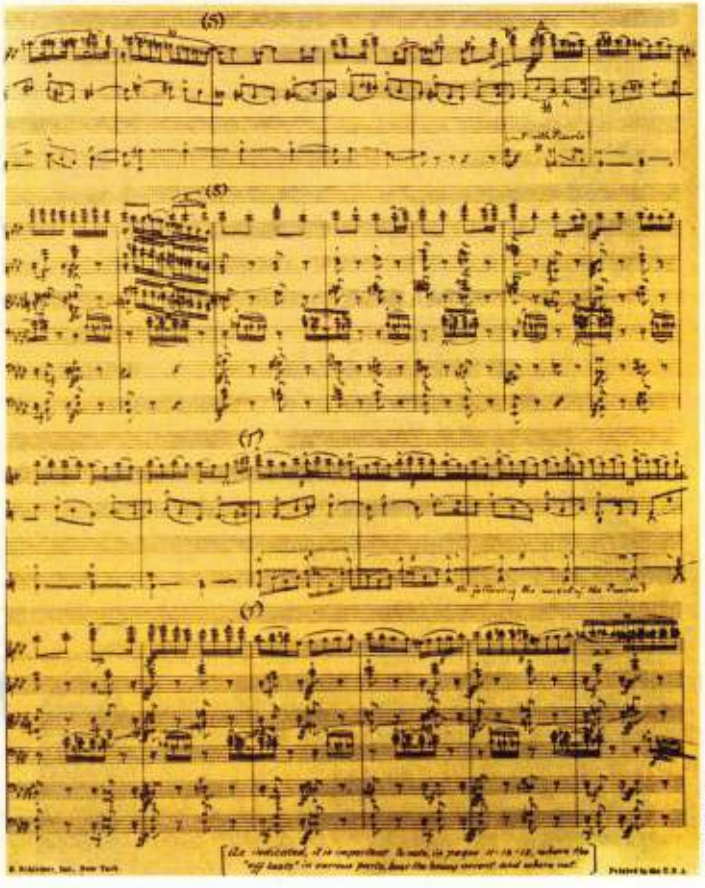
mais perfeita como todo. Dentro das grandes formas de Ives, constitui a mais importante abordagem pianística das suas experiências em técnicas paralelas: o mundo dos corais hínicos, do folclore e do *ragtime* está presente como um fio condutor que percorre cada um dos cinco andamentos, ao mesmo tempo que a escrita pianística, de forte lirismo nos seus *cantabiles, andantes* e *largos,* contrasta com o vigor dissonante, tonalmente ambíguo ou decididamente politonal dos *allegros «crescendi»* que, amiúde, conduzem a esses caos orquestrais, na medida em que possam ser expressos mediante um simples piano.

Fase de maturidade

A abertura *Robert Browning* é uma espécie singular de poema sinfônico de considerável ambição ideológica. Tal como, mais tarde, a *Sonata Concord* e, antes, *Washington's Birthday,* esta peça orquestral — um único andamento com uns vinte e cinco minutos de duração, um pouco mais do que a 3.ª sinfonia — é uma alusão musical a uma figura, neste caso a do poeta vitoriano Browning, um dos literatos mais admirados por Ives. A obra pretende refletir a forte beleza da criação fértil, poderosa e difícil do autor de *Paracelsus,* qualidades que é possível identificar na obra do próprio Ives e que ele procurava acima de tudo.

O noturno começa aqui com um desenho das cordas agudas sobre um contínuo de baixos. Não tarda a aparecer a agitação, pela mão dos metais, em completo confronto com as cordas; a percussão e as madeiras alternam freqüentemente. As duas forças em luta configuram uma batalha de trágica beleza em que um sentido latente, oculto, conduz à dissolução lírica própria de Ives num acorde sustentado dos violinos, seguido por linhas melódicas das cordas, de escrita heterodoxa. Mas o lirismo transforma-se em drama contido — temas desenvolvidos pelas cordas com intervenções das madeiras. De súbito, regressa a confrontação entre as partes com o desenho sobreposto de uma trombeta praticamente solista, talvez o símbolo do indivíduo e do artista imerso no âmbito agônico da tonalidade, entendida esta como caos aparente, como campo de batalha. Na nova dissolução do conflito permanecerá um desenho da trompa sobre as cordas, ao mesmo tempo que a percussão dá passagem a novos e efêmeros conflitos entre partes, esgotados num *tutti* deliberadamente estridente e dissonante. Sem solução de continuidade, ao *tutti-cluster* seguem-se belíssimos acordes finais confiados às cordas, apoiadas por dois sugestivos toques de sinos, o segundo em piano. Os contrastes da obra são, pois, impressionantes. Com eles obtém-se um expressivo retrato abstrato do poeta inglês e prefigura-se essa pequena galeria que será a *Sonata Concord.* A sua estrutura — ABABaBa, e tomando por «a» dois pequenos noturnos ou *largos* de uma extrema brevidade, o segundo à maneira de insólita coda, à margem de toda a filiação formal — altera o esquema que tem por modelo o díptico de 1906. A sua riqueza de matizes e temas e a amplitude do desenvolvimento do mundo ivesiano que encerra justificam a sua classificação como a primeira grande obra-prima do período de maturidade.

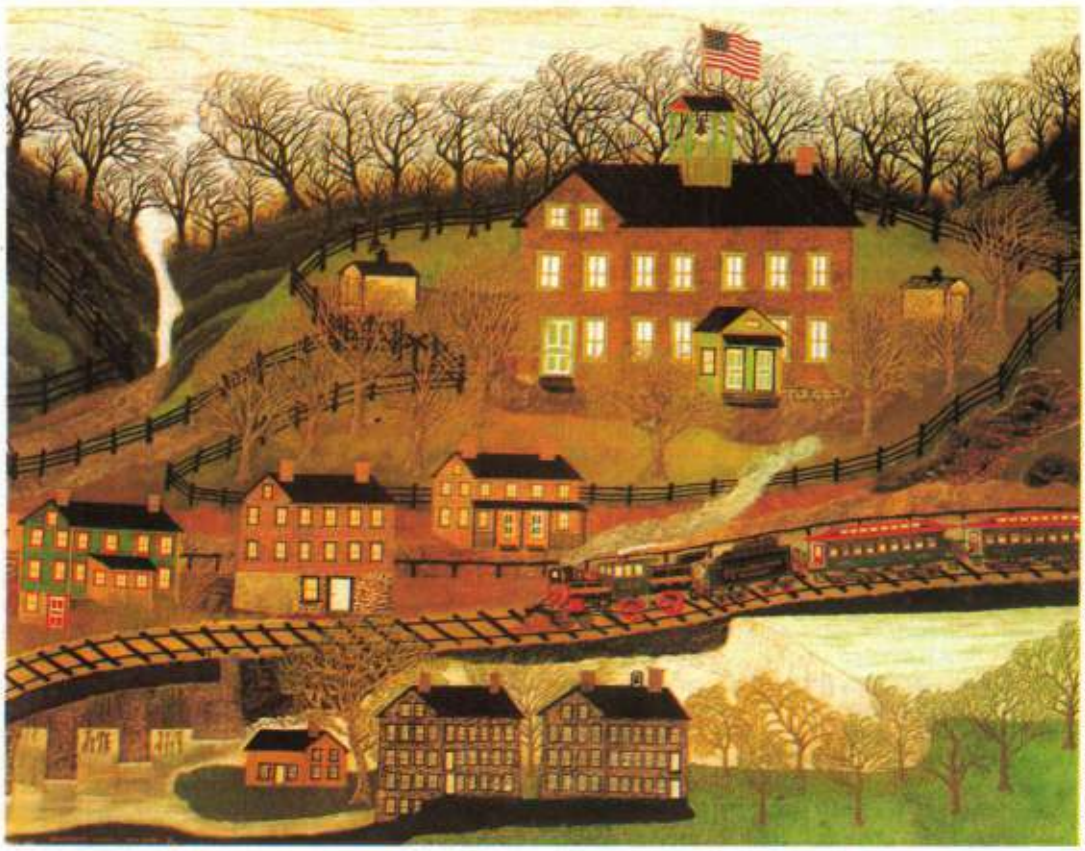
Nesta época, Ives escreveu as suas grandes obras orquestrais e uma série digna de apreço de peças menores, como as três *Séries para Pequena Orquestra, Decoration Day* e *The Fourth of July.*

O quarteto de cordas n.º 2 é uma obra de dilatada elaboração: o breve *allegro* central foi composto entre 1907 e 1911 e os dois andamentos lentos extremos entre este último ano e 1913. Muito diferente do primeiro, os títulos dos andamentos têm nele uma intenção programática e filosófica de elevado vôo. Trata-se nada menos de uma tríade dialética em que a umas «Discussões» — título do *andante moderato* — e a uns «Argumentos» — *allegro con spirito* — se segue uma espécie de reconciliação ideal, o «Chamamento das Montanhas», *adagio.* A serenidade inicial do primeiro andamento transforma-se em agitação permanente com os temas folclóricos que intervêm como que em culminação de cada uma dessas «discussões»; cada tema desenvolve-se isolado, individualmente. Severa, decidida, expressiva, a escrita instrumental desta obra é plenamente moderna, digna de Bartók ou Schönberg. O conflito — a politonalidade, a polirritmia, a dissonância «militante», o confronto de escritas melódicas — é reservado para o conjunto de «argumentos», o *allegro,* onde, como poucas vezes, transparece a lúcida e inquieta beleza da «malsonância» deste genial autor. Nesses «argumentos» aparecem contrapostos os temas de «Columbia» e da «Ode à Alegria». O último andamento pretende ser a superação desses argumentos, não porque sejam negados, mas porque são assumidos nesse «todo» onde cabem afirmações anteriores contrárias, em virtude da ideologia transcendentalista universal deste descendente de Emerson, para quem a particularidade se submerge na recriação constante das coisas e da luta das coisas. Em música, isto traduz-se como uma síntese, sutil e calma (é um *adagio*), mas tensa e vigorosa, da temática e do espírito dos andamentos precedentes. Longe de qualquer respeito formal — embora não de preocupação com as formas —, esta contemplação da paisagem assustadora de lutadores, que se supõe ser o *adagio,* interrompe-se sem surpre-

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

A abertura Robert Browning *é uma alusão musical ao poeta britânico do mesmo nome, um dos escritores mais admirados por Ives. Em cima: retrato de Robert Browning (1812-1889) pelo pintor M. Gordigiani.*

Ives pensou que talvez tivessem razão aqueles que julgavam que o título da sua obra Washington's Birthday *(à esquerda, página da partitura) era demasiado programático. Por isso, quis trocá-lo pelo de* A Winter's Holiday.



The Museum of Modern Art, Nova York/Concessão de Abby Aldrich Rockefeller

As canções ocupam pelo seu número — Kirkpatrick catalogou mais de 150 — um lugar de relevo na obra de Ives. Nelas, o autor revela-se um idealista, cantor, por excelência, de paisagens e de massas. Em cima: óleo de Joseph Pickett, intitulado Manchester Valley.

sas nem dissoluções e, é claro, sem chegar a um repouso tonal qualquer. Semelhante ao *andante* em duração e estrutura, o andamento termina o arco perfeito que é a obra (A-B-A).

As duas *Séries Orquestrais,* para conjunto sinfônico, são obras que se revestem de especial importância. A primeira foi terminada cerca de 1914 e os seus primeiros esboços devem remontar a seis anos antes. Os primeiros andamentos da segunda são anteriores a 1910, mas o terceiro é de 1915. A composição de ambas é, pois, paralela, como paralelos são o seu conteúdo e ideário. A primeira, mais conhecida por *«Three Places in New England»* («Três Lugares da Nova Inglaterra»), pretende ser um «retrato espiritual» do ambiente geográfico íntimo de Ives, com base em três evocações. A segunda série orquestral busca a semelhança coletiva de passado e presente, de antepassados e contemporâneos, juntos na unidade de uma vontade comum. O esquema musical é o mesmo nas duas obras: um primeiro andamento noturno, sereno, lírico, agradável, em tudo semelhante ao terceiro, com o qual forma as colunas de um arco; um andamento central agitado, que acolhe o elemento caótico com saboreado deleite, com deliberada ânsia de contraste, como se o contraste e a diferença fossem os atributos evidentes da unidade essencial dos homens e das coisas; a este andamento central está reservada a evocação folclórica nessa «lógica caótica» de brutal e, ao mesmo tempo, terna beleza, mas o folclore não está ausente em citações ocasionais dos outros andamentos. A voz só é utilizada em dois breves momentos por meio de um coro que termina o segundo andamento e dá início ao terceiro na segunda série; o efeito é de grandeza, de trágica união dos homens num mesmo destino.

Estas obras possuem uma beleza altamente emotiva, tanto na tensa serenidade dos trechos lentos como no sugestivo estrépito dos agitados, no aguerrido lirismo de *Saint-Gaudens* (primeira) e no crescendo, evocador de emocionadas coletividades, da *Praça de Hannover* (segunda). Enumeremos os títulos destes andamentos como razão final desta música transcendentalista. A primeira série começa com «O monumento ao coronel Shaw e ao seu regimento de cor em Boston Commons», relativo a um punhado de combatentes da Guerra da Secessão e baseado num poema elegíaco que ele próprio escreveu. Continua com «O parque de Putnam Redding, Connecticut», lugar dedicado ao general Israel Putnam e aos seus soldados, que combateram nos anos da independência. «O rio Housatonic ao passar por Stockbridge» baseia-se num poema de Robert Underwood Johnson (*«Contented River! In thy dreamy realm»*), mas foi sugerido por um passeio de Ives com Harmony, pouco tempo depois do seu casamento. Os títulos da segunda série mostram a que grau de ambição Ives poderia ter chegado se tivesse terminado a *Universe Symphony:* «Uma elegia aos nossos antepassados», fundada numa abertura anterior, «à maneira do compositor Stephen Foster»; «As montanhas Rochosas juntam-se à reunião popular ao ar livre», com piano obrigado, onde elementos populares, corais tradicionais e melodias *rag* do próprio Ives formam a lógica estrepitosa do andamento rápido; «Da Praça de Hannover, no final do Trágico Dia, a voz do povo tornou a erguer-se», em que o autor tenta traduzir em música a sua experiência nova-iorquina entre as massas citadinas, graves e emocionadas ante a iminência da guerra.

As duas grandes obras da maturidade que vamos analisar por último são produtos levados à quinta-essência do talento criador de Ives, onde a sua ideologia universalista, filantrópica e otimista consegue manifestar-se a maior altura. Trata-se dos dois grandes resumos do «sonho americano» na sua época de formação: a *Sonata Concord* e a 4.ª sinfonia. A sonata n.º 2, de piano, *Concord, Mass., 1840-1860,* foi uma obra que sofreu alterações durante toda a vida de Ives, embora o seu período teórico de composição tenham sido os seis anos que vão de 1910 a 1915. Com breves partes facultativas para violeta e flauta, é composta por quatro andamentos: o primeiro, *«Emerson»,* mais longo do que os restantes; o terceiro, *«The Alcotts»,* mais breve; e os dois restantes, *«Hawthorne»* e *«Thoreau»,* com dez ou doze minutos de duração. Segundo conta o próprio Ives, a idéia original foi compor diversas aberturas, sem dúvida na linha de *Browning.* Os nomes aludem à intelectualidade da filosofia e literatura transcendentalistas, reunida em Concord em meados do século XIX. O transcendentalismo, uma ideologia muito adequada aos Estados Unidos da época, teve na família Ives conseqüentes seguidores. Componente idealista do «sonho americano», o transcendentalismo é dificilmente concebível fora do seu âmbito, como portador daquele ímpeto necessário à cristalização das grandes individualidades que assentaram as bases da incipiente potência imperialista. Ideologia da individualidade e, ao mesmo tempo, das massas, da identidade do uno no todo e da diferenciação do uno em relação ao todo, é uma criação típica do «americano velho», quando a União se expandia em direção ao Oeste e a aluvião humana européia ia modelando o jovem e vasto país com as suas especiais ca-

MUSIC

By LAWRENCE GILMAN

A Masterpiece of American Music Heard Here for the First Time

John Kirkpatrick

Piano recital by John Kirkpatrick, at Town Hall, Friday evening, January 20.

PROGRAM

1. Sonata in C major, Op. 53...Beethoven
   I. Allegro con brio
   II. Introduzione, adagio molto
   Rondo, allegretto moderato—prestissimo
2. "Concord, Mass., 1840-'60" ... Charles E. Ives
   (First complete performance in New York City)

MUSIC by an unexampled creative artist of our day, probably the most original and extraordinary of American composers, yielded the outstanding experience of Mr. John Kirkpatrick's piano recital last evening at Town Hall.

The music in question was written by Charles E. Ives, a New Englander, now dwelling in New York, whose name means nothing whatever to most music-lovers and musicians—although that fact is almost certainly of small interest to the individual in question. For Mr. Ives is one of those exceptional artists whose indifference to réclame is as genuine as it is fantastic and unbelievable.

* * *

Charles Ives is sixty-four years old, and for nearly half a century he has been experimenting with musical

Player of Charles E. Ives's "Concord Sonata"

Shuffle'; or something else in the Wonderbook—not something that happens, but the way some-

Arquivo Salvat

A primeira audição pública, por John Kirkpatrick, da sonata n.º 2 de piano, Concord, de Charles Ives, em 20 de janeiro de 1939, suscitou na imprensa do dia seguinte (em cima, recorte) os mais elogiosos comentários de Lawrence Gilman acerca do compositor da obra e do intérprete. Concebida como homenagem ao pensamento transcendentalista, com o qual Ives comungava fervorosamente, os títulos dos quatro andamentos desta obra correspondem a figuras desta filosofia. Ralph Waldo Emerson (à direita) deu o nome ao primeiro andamento.

Arquivo Salvat

racterísticas poliétnicas. O transcendentalismo canta a ética e os ideais desse tipo humano, tipicamente protestante, inquieto e criador, a que David Riesman chamará «o homem dirigido do interior». Aquela época de mobilidade social, de exploração de riquezas novas, de arrancada industrial, favorecia esse tipo humano e essa ideologia. Ives, como compositor e como homem de negócios, é um exemplo paradigmático do mesmo.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882), o grande pensador do transcendentalismo, deu o nome ao primeiro andamento da sonata, «uma redução parcial para piano», escreve Ives, «do esboço da *Emerson Ouverture*». Trata-se de uma peça de grandes matizes dinâmicos, que abdica da melodia tradicional na sua difícil escrita e sutil significado. Em muitos sentidos, é o equivalente pianístico de *Browning*, mas com menos concessões. O despojamento do piano, a sua renúncia a efeitos «orquestrais» e a contínua e deliberada proposta de contraste fazem que este retrato seja mais humano — e, ao mesmo tempo, mais austero — do que o do poeta inglês. As suas características são a dissonância, o antimelodismo, a utilização de «acordes imperfeitos», o crescendo e a dissolução contínua das frases. O segundo andamento, dedicado ao romancista Nathaniel Hawthorne (1804-1864), prossegue com as dissonâncias e a renúncia a qualquer resolução tonal, mas constitui um conjunto normalmente animado, vivo, optimista até, na solenidade de certas citações, folclóricas ou do próprio Ives. A beleza de *The Alcotts* parece unificar, embora enganosamente, a tendência pós-romântica e a heterodoxia ivesiana — dissonância, caos lógico, citações ianques — e pretende lembrar Bronson Alcott, que, segundo o próprio Ives, «não devia ser um grande escritor», mas era sem dúvida «o maior orador de Concord». Também é dedicado à família de Alcott e, especialmente, a sua filha Louise. O quarto andamento, que tem como título o nome de Henry David Thoreau (1817-1862), é o *adagio* da sonata, geralmente lento e sereno, como a obra pacifista e «ecológica» do retratado.

O livrinho de Ives *Essays before a Sonata*, que foi publicado em 1920, como introdução à obra, «chamada sonata na ausência de outro nome mais exato, pois a forma não o justifica», contém o «programa» que Ives pretendia dar a cada um dos andamentos. O seu conteúdo trata da figura e da obra dos retratados e demonstra até que ponto uma explicação extramusical pode ampliar o sentido de uma composição da envergadura da *Sonata Concord*.

O Ives democrata e estatístico, artista de uma incipiente sociedade urbana de massas e cantor das modernas multidões, atingiu a sua obra-prima com a 4.ª sinfonia. O caos sistematiza-se aqui com a atuação de dois conjuntos orquestrais — uma pequena orquestra e um grupo de percussão situam-se fora do palco. A obra gira em volta de um amplo *allegretto*, o segundo dos quatro andamentos, que ocupa bastante mais do que um terço da duração total. É um típico *agitato* ivesiano, a que uma belíssima fuga — terceiro andamento — serve de contraste. A solenidade religiosa atinge momentos de conseguido lirismo. Ao longo de toda a peça, citam-se canções americanas — «*Columbia*», «*Tramp*», «*Turkey in the Straw*», «*Westminster Chimes*» e muitas outras —, tanto de maneira reconhecível como submersas no estrépito deste *town meeting* que a sinfonia parece querer retratar.

A instrumentação requer, além dos dois elementos orquestrais diferenciados, e à parte a percussão, um órgão, dois pianos integrados na orquestra e um piano solista obrigado. Também intervém um coro nos andamentos extremos: no breve prelúdio inicial *(maestoso)*, o coro canta um poema de Lowell Mason *(«Watchman, tell us of the night»)*. O tom (e a letra) do *maestoso* é de grave otimismo, mas até mesmo o nome de prelúdio o configura como introdução à peça central da sinfonia, o *allegretto*, em que o piano, as cordas e a percussão introduzem o caos que vem e vai, com intervenções estridentes dos instrumentos de sopro e sugestivas, longínquas, misteriosas, da percussão nos momentos em que a agitação se dilui. Depois da composição deste segundo andamento, a estética de Ives só podia recorrer à mudança ou ao silêncio. Talvez tenha optado por este último, não só em virtude da doença e das dificuldades institucionais da sua música, mas também porque a sua obra se poderia considerar já terminada e a sua missão cumprida. O *andante* — a fuga — adoça a obra e mostra o Ives espiritual, íntimo, religioso, em contraste com o anterior. E, todavia, ambos são aspectos de um único e indivisível artista. O coro sem palavras do *finale* acaba por dar à sinfonia uma acentuada dimensão épica, trágica e transcendente no seu crescendo e posterior dissolução.

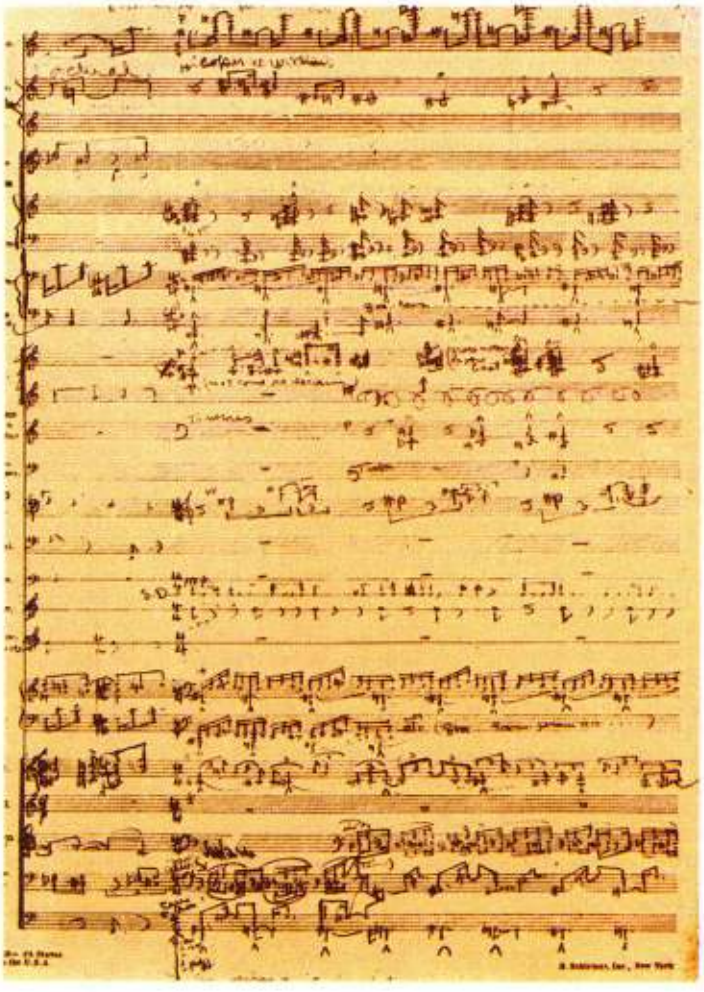
Lamentavelmente, a suprema lição de Ives nesta obra não foi recebida senão muito mais tarde. A sua estréia só se realizou em 1965, sob a batuta de Leopold Stokowsky, à frente da American Symphony Orchestra. Poucas obras exprimem, como esta, a beleza do caos e a unidade do díspar, a lógica do disperso e a identificação do variado no uno. São também muito poucas as composições que contêm uma amostra de íntima reflexão individual e espiritual como essa fuga que se opõe ao clima do resto da obra e

que, precisamente, lhe acaba por dar sentido.

As canções e a música coral

Se em obras como as *Séries Orquestrais,* a 4.ª sinfonia, a *Sonata Concord* ou o quarteto n.º 2 se encontra o Ives mais ambicioso, as canções, os coros e os salmos encerram o mais típico, o mais explicitamente ideológico, idealista, religioso, optimista e cantor de massas.

A variedade das numerosas canções de Ives — Kirkpatrick catalogou mais de 150 — está refletida no comentário de Aaron Copland ao livro *114 Songs:* «Há nele todos os tipos de melodias: poesias de delicado lirismo, poemas dramáticos, baladas sentimentais, canções alemãs, francesas e italianas, cantos guerreiros, religiosos, de rua e humorísticos; temas folclóricos; canções adaptadas de partituras orquestrais, pianísticas ou de sonatas de violino; canções íntimas, de *cowboys* e também hinos.» Ives utilizou amiúde textos próprios, mas também recorreu aos grandes clássicos (Milton, Shakespeare, Heine, Byron, Shelley, Wordsworth, Goethe, Ariosto), a determinados contemporâneos (Whitman, Rosetti, Stevenson, Longfellow, Kipling, Browning e, é claro, Bellamann) e a alguns dos seus familiares (como sua mulher). As primeiras composições apresentam esse gesto espontâneo, ousado, entusiástico da juventude *(The Circus Band,* de 1894; as duas *Memories: Very Pleasant* e *Rather Sad,* de 1897; as canções alemãs da época: *Ich grolle nicht, Feldeinsamkeit, Widmung),* mas também o ímpeto religioso (*A Christmas Carol,* de 1894; *Abide with me,* talvez de 1890). Em Yale, familiarizou-se com a tradição liederística alemã — *Feldeinsamkeit* é o poema de um *lied* de Brahms com música de Ives — e a sua produção foi influenciada por esse contato.

Embaixo: página da partitura original do segundo andamento da 4.ª sinfonia de Charles Ives. Esta peça, onde o caos é apresentado com suma beleza, foi considerada a obra-prima do compositor.

Arquivo Salvat

Bettmann Archive

Após a morte de seu marido, ocorrida em 1954, Harmony Ives doou à Biblioteca de Música de Yale as partituras manuscritas do compositor. Em cima: uma fotografia do casal.

A produção adulta do Ives autor de canções mostra tanto exemplos de profissão de fé democrática (*Majority,* de 1914) como amargas queixas por algum desvio das massas (*An Election,* 1920); canções descritivas e expressivas como a breve *Ann Street* ou a agitada *Swimmers,* ambas de 1921; líricas e intimistas como *Elegie,* 1901, no *Two little flowers* (poema de Harmony), 1921; de cru realismo, como *West London, Tom Sails Away* ou *Flanders Fields,* protestos contra a guerra ou contra a miséria; de vocação folclórica, como *At the River* e *The Things our Fathers Loved;* existenciais, como *Where the Eagle, Disclosures* (poema do próprio Ives) e *The White Gulls;* de tendência coral, como *Lincoln the Great Commoner, They are there!* (arranjo tardio, de 1942, de uma canção de 1917) ou *General William Booth enters into Heaven.* Notemos, todavia, que muitas delas viriam a ser agrupadas em alguns destes capítulos.

Quando a expressão do popular é confiada a um conjunto coral, o resultado é mais nítido, mais direto, talvez menos rico e sutil, mas naturalmente mais evidente e completo do que nas grandes obras tipo *Concord* ou a 4.ª sinfonia. Também melhor do que nas canções para voz e piano. *Majority,* por exemplo, atinge uma enorme força e capacidade sugestiva na sua versão coral, o mesmo acontecendo com *An Election, General Booth, Lincoln* e tantas outras. Mas é nas obras escritas diretamente para conjuntos corais que a formação religiosa, espiritualista e democrática de Ives se exprime com um matiz mais caseiro, com o sereno entusiasmo que as coisas amadas e familiares provocam. Nada tem de surpreendente, pois, que uma boa parte da produção coral de Ives se acumule em datas recuadas. A solenidade otimista dos *Three Harvest Home Chorals* («Três Corais Domésticos para a Colheita»), escritos por volta da mudança de século, com misturas heterodoxas de linhas melódicas e sobreposições de tonalidades, é um bom exemplo do espírito inconformista e pesquisador herdado de seu pai e desenvolvido em órgãos paroquiais. O *Salmo 24* (de 1894) apresenta também essa confusão de cantores que intervêm em diversas tonalidades, com a estridência própria das reuniões de igreja e dos *camp meetings* tão caros a Ives. O amplo e, muitas vezes, sublime *Sal-*

Snark International

A maioria das obras corais religiosas de Ives corresponde aos anos em que exerceu o cargo de organista na Igreja Presbiteriana Central de Nova Iorque. Em cima: Le Sermon, *por W. Tindale.*

mo 90 (cuja versão definitiva foi concluída em 1924) começa com um solene acorde de órgão e uma correta entrada do coro e, embora a tendência permaneça, as irregularidades apresentam-se, amiúde, como numa paróquia qualquer. Além dos mencionados, Ives musicou outros salmos.

A música doméstico-religiosa de Ives, na sua espiritual simplicidade e sinceridade, produz uma sensação de intensidade profunda, revela um sólido e sincero crente, um exemplar humano da mais típica ética protestante de Nova Inglaterra. Talvez lhe não tivesse desagradado demasiado que tais palavras se destinassem a pôr ponto final a este estudo sobre a sua pessoa e obra. ■

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano (salvo indicação em contrário) Variações sobre *Jerusalem the Golden*, órgão (c. 1888) • Marcha n.º 1, com *The Year of the Jubilee* (c. 1890) • Variações sobre *América*, órgão (c. 1891) • Marcha n.º 2, com *The Son of the Gambolier* (c. 1892) • Marcha n.º 3, com *Omega Lambda Chi* (c. 1892) • Marcha n.º 5, com *Annie Lisle* (1892) • Marcha n.º 6, com *Here's to Good Old Yale* (1892-1897) • *Canzonetta*, em fá maior, órgão (c. 1893) • Marcha em sol e dó maior, com *See the conquering hero comes* (1893) • Marcha *The Circus Band* (c. 1894) • *Invenção*, em ré maior (c. 1896) • Prelúdio sobre *Adeste fideles*, órgão (c. 1897) • *Ragtime Pieces* (1902-1904) • *Three-Page Sonata* (1905) • 5 paródias (1906-1907) • 23 estudos (alguns incompletos ou perdidos, 1907-1909) • Sonata n.º 1 (1901-1909) • Valsa-rondó (1911) • Sonata n.º 2, *Concord* (1910-1915) • 4 transcrições de *Emerson* (c. 1917-1922) • Ária e variações (c. 1923) • 3 peças para dois pianos (1923-1924) • *The Celestial Railroad* (c. 1924-1925).

OBRA
DE CÂMARA

Quarteto de cordas n.º 1, *From the Salvation Army* (1896) • *Intermezzo*, quarteto de cordas (c. 1898) • Prelúdio, trombone, 2 violinos e órgão (c. 1899) • *From the Steeples and Mountains*, trombeta, trombone e 4 grupos de sinos (1901-1902) • Pré-primeira sonata de violino e piano (1899-1903) • *Largo*, violino, clarinete e piano (c. 1902) • Trio de violino, clarinete e piano (c. 1902-1903) • *An Old Song Deranged*, clarinete ou corne-inglês, harpa e quarteto de cordas (c. 1903) • Ante-segundo quarteto de cordas (1904-1905) • Trio de violino, violoncelo e piano (1904-1905) • Paródia n.º 3, clarinete, fagote, trombeta e piano (1906) • *Halloween*, quarteto de cordas e piano (1906) • *Largo risoluto* n.º 1, quarteto de cordas e piano (1906) • *Largo risoluto* n.º 3, quarteto de cordas e piano (1906) • *All the Way Around and Back*, clarinete, cornetim, violino, sinos e piano a 4 mãos (1906) • 3 peças breves (c. 1908) • Sonata de violino e piano n.º 1 (1902-1908) • Sonata de violino e piano n.º 2 (1907-1910) • *Decoration Day*, violino e piano (1912) • Quarteto de cordas n.º 2 (1911-1913) • *In re con moto et al*, quarteto de cordas e piano (1913) • Sonata de violino e piano n.º 3 (1913-1914) • Sonata de violino e piano n.º 4, *Children's Day at the Camp Meeting* (1914-1916) • *Chromâtimelôdtune*, quarteto de metais e piano (1919).

OBRA ORQUESTRAL

Holiday Quiskstep, flautim, 2 cornetins, 2 violinos e piano (1887) • Marcha n.º 2, com a *Son of a Gambolier* (1892) • Marcha n.º 3, com *My Old Kentucky Home* (1892) • Marcha *Intercollegiate*, com *Annie Lisle*, banda (1892) • *Postlude*, em fá maior (1895) • Abertura, em sol menor (c. 1895) • Marcha em fá e dó maior, com *Omega Lambda Chi*, banda (1896) • Sinfonia n.º 1 (1895- 1898) • Fuga, em 4 tonalidades, sobre *The Shining Shore*, flauta, cornetim e cordas (1897) • *Yale-Princeton Football Game* (c. 1898) • Sinfonia n.º 2 (1900-1902) • *Ragtime Pieces*, pequena orquestra (1902-1904) • Abertura *1776*, pequena orquestra (1903) • *Country Band March*, pequena orquestra (1903) • Sinfonia n.º 3, *The Camp Meeting*, pequena orquestra (1904) • *The General Slocum* (1904) • *Thanksgiving and/or Forefathers' Day* (1904) • *Autumn Landscapes from Pine Mountains*, pequena orquestra (1904) • *Runaway Horse on Main Street*, banda (c. 1905) • *Over the Pavements*, pequena orquestra (1906-1913) • *The Pond*, pequena orquestra (1906) • 3 peças para teatro ou orquestra de câmara (1906-1911) • 2 *Contemplações*, pequena orquestra (1906) • *Cartoons* (paródias), pequena orquestra (c. 1898-1906) • *Emerson*, abertura/concerto de piano e orquestra (1907) • *Washington's Birthday*, pequena orquestra (1909) • *Série Orquestral n.º 1* (6 peças; 1907-1911) • *The Gong on the Hook and Ladder*, pequena orquestra (c. 1911) • Abertura *Robert Browning* (1908-1912) • *First Orchestral Set (A New England Symphony; Three Places in New England)* (1908-1914) • *Decoration Day* (1912) • *Série Orquestral n.º 2*, 3 peças (c. 1912) • Abertura *Mathew Arnold* (1912) • *The Fourth of July* (1911-1913) • *Holidays* (recompilação de várias obras) • *The Rainbow*, pequena orquestra (1914) • *Second Orchestral Set*, 3 peças (1909-1915) • *Tone Road et al*, pequena orquestra (1911-1919) • Sinfonia n.º 4 (1909-1918) • *Chromâtimelôdtune*, pequena orquestra (c. 1919) • *Série Orquestral n.º 3*, incompleta (1919-1926) • *Universe Symphony* (1911-1928; não terminada).

OBRA VOCAL

Canções

Mais de 150 canções com acompanhamento de piano, com textos do próprio Ives ou de sua mulher, Heine, Rossetti, Coleridge, W. von Chézy, Tennyson, Shelley, Moore, Wordsworth, Kipling, Longfellow, Goethe, Lenau, Byron, Stevenson, Keats, Ariosto, Browning, Milton, Shakespeare, etc.

Obras corais

Entre elas, os *Salmos* n.os 14, 24, 25, 42, 54, 67, 90,100,135 e 150 • *Three Harvest Home Chorals*, coro, 4 trombetas, 3 trombones, tuba e órgão (c. 1898-1901) *Lincoln*, vozes e orquestra (1912-1913) • *General Booth*, vozes e orquestra (1914) • *Majority*, vozes e orquestra (1917) • *An Election*, vozes e orquestra (1920).

Perfil biográfico

Capítulo 21

Villa-Lobos ou a música como religião

Pela sua caudalosa fecundidade criadora — irremediavelmente tropical — e pelo arrebatador impulso da sua personalidade musical, desde há muito se vem traçando um justificado paralelo entre Villa-Lobos e o rio Amazonas. Essa personalidade — bem como a sua obra — constitui, para os estudiosos da sua imensa criação (com um milhar de composições catalogadas e talvez mais de uma centena de páginas extraviadas, fecundidade que o levou, por vezes, a utilizar o pseudônimo de Villalba Filho), a mais justa e representativa imagem deste impetuoso caudal hídrico que é o protótipo do enorme país sul-americano onde nasceu e morreria o grande compositor.

Mas apressemo-nos a fixar a imagem mais fiel possível desse grande artista, que, no mundo musical, talvez só com a exceção do seu próprio país, Estados Unidos, Argentina e França, está ainda por ser conhecido como merece. São dele estas esclarecedoras palavras acerca do seu credo estético: «Considero a música uma arte que se deve venerar como uma religião. Os seus criadores e intérpretes são os servidores do templo.» «Admiro Tomás Luis de Victoria e Beethoven, porque ambos foram mais além que os seus antecessores. Em contrapartida, Schumann e Brahms deixam-me indiferente porque continuaram a utilizar métodos conhecidos antes do seu tempo. Ao homem que escreve uma composição musical peço apenas originalidade. Não suporto a rotina. Por isso, não me interessam os compositores que só são modernos porque fazem parte da nossa época.»

Infância

Heitor Villa-Lobos nasceu no Rio de Janeiro, em 5 de março de 1887. Os seus biógrafos mais dignos de crédito tardaram bastantes anos a determinar a data exata do seu nascimento, que oscilou — segundo as diversas fontes — entre 1881 e 1891. Para a criação deste enigma contribuiu bastante o próprio músico, que alterou, em várias ocasiões, a sua data de nascimento. Isto foi possível devido ao fato de, ao tempo, ainda não ser obrigatório o registro civil no Brasil. Numa «autêntica biografia» fornecida pessoalmente pelo mestre à revista *Música Viva* (n.os 7 e 8, fevereiro de 1941), Villa-Lobos decidiu, contrariando informações anteriores, que tinha nascido em 1888. A verdade só foi rigorosamente determinada em 1945 pelo musicógrafo norte-americano Nicolas Slonimski, que remexeu nos diversos registros paroquiais do Rio de Janeiro. E ali, na paróquia de S. José, na Rua da Misericórdia, descobriu, por fim, a data procurada, que é 1887, conforme se depreende do assento de batismo, realizado em 1889.

O pai do músico chamava-se Raul Villa-Lobos. Foi ele quem introduziu o hífen no patronímico familiar, que, originalmente, se escrevia como uma só palavra. Era um homem de uma grande cultura, alto funcionário da Biblioteca Nacional, autor de várias publicações sobre história e cosmografia e um músico excelente. Heitor — a quem os pais e irmãos tratavam por *Tuhu* — referiu-se, em múltiplas ocasiões, ao papel desempenhado pelo pai na sua educação musical: «Iniciei-me na vida musical desde a mais tenra idade graças a meu pai, aprendendo com ele a tocar num pequeno violoncelo!» «Posso afirmar que meu pai era um homem de uma vasta cultura geral, excepcionalmente inteligente e um músico prático, técnico e perfeito. Em sua companhia, costumava assistir a ensaios de orquestra, concertos e óperas, a fim de me habituar à prática do conjunto instrumental.»

Infelizmente para o futuro compositor, Raul Villa-Lobos faleceu quando ele ainda não tinha completado 10 anos. A mãe, Noêmia Monteiro, apesar de ser uma excelente pianista, queria que Tuhu fosse médico e procurou desanimá-lo em tudo o que se referisse à prática da música. Consciente do apaixonado interesse do rapaz pela mesma, proibiu-lhe, inclusive, o estudo do piano, bem como o do violoncelo e do clarinete.

Como feliz contraste, Tuhu iria contar, desde então, com o apoio da tia Zizinha, também boa pianista, e do avô materno, Santos Monteiro, autor de uma famosa *Quadrilha das Moças*, muito apreciada nos salões do Rio. Este costumava organizar autênticos concertos familiares, cuja atmosfera ajudou a formação do futuro compositor onde cedo se notou uma franca predileção por dois tipos de música aparentemente contraditórios: a de Bach, obra da tia Zizinha, admiradora do *Cravo bem Temperado*, e a música caipira, de genuína origem folclórica. Esta última só a podia ouvir, naquela altura, de alguma janela que desse para a rua. Mas a sua crescente paixão por ela levou-o a aperfeiçoar-se, às escondidas, na técnica do violão — denominação brasileira da guitarra espanhola e da viola portuguesa — e a estudar também outros instrumentos usados pelos músicos das orquestras ambulantes, que foram sempre uma legião no Rio.

Ainda antes da morte do pai, Tuhu chegou a aprender diversas canções e ritmos *capoeiros*, graças à sua amizade com um rapaz muito hábil e conhecedor da música popular, o futuro Zé do Cavaquinho, figura que viria a ser altamente representativa dos *chorões* cariocas. Companheiro de Villa-Lobos durante 45 anos, seria, mais tarde, funcionário do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, organizado e dirigido por Heitor Villa-Lobos.

Pelas rotas do folclore

O jovem Villa-Lobos integrou-se rapidamente num grupo de seresteiros — algo semelhante a uma «escola de samba» dos nossos dias —, cujo quartel-general era o denominado O Cavaquinho de Ouro, na atual Rua da Carioca, donde eram chamados para tocar nos mais diferentes lugares. Aos 16 anos, saiu de casa para se refugiar junto da tia Zizinha, a fim de dispor de

liberdade para freqüentar os *chorões* e tocar em pequenas orquestras.

Em 1905, com 18 anos, atacou-o, de súbito, uma espécie de febre de ver coisas novas. Com algum dinheiro que arranjou pela venda de valiosos livros herdados do pai, percorreu diversos estados do seu país: Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. Aí, apercebeu-se da riqueza da música folclórica em todo o seu esplendor e recolheu memoráveis experiências relativas à música em si, ao canto, entoação e empostação dos cantores populares, à afinação dos instrumentos primitivos e à riqueza das danças e espetáculos de sabor aborígene. Tudo isto aumentou nele a ânsia do «nacional» que sentia desde a infância. Numa espécie de taquigrafia que ele próprio inventou, anotou milhares de temas, que em boa parte iria utilizar anos mais tarde. A sua recompilação de obras de piano intitulada *Guia Prático*, que publicou muitos anos depois, reúne uma parcela mínima desse material.

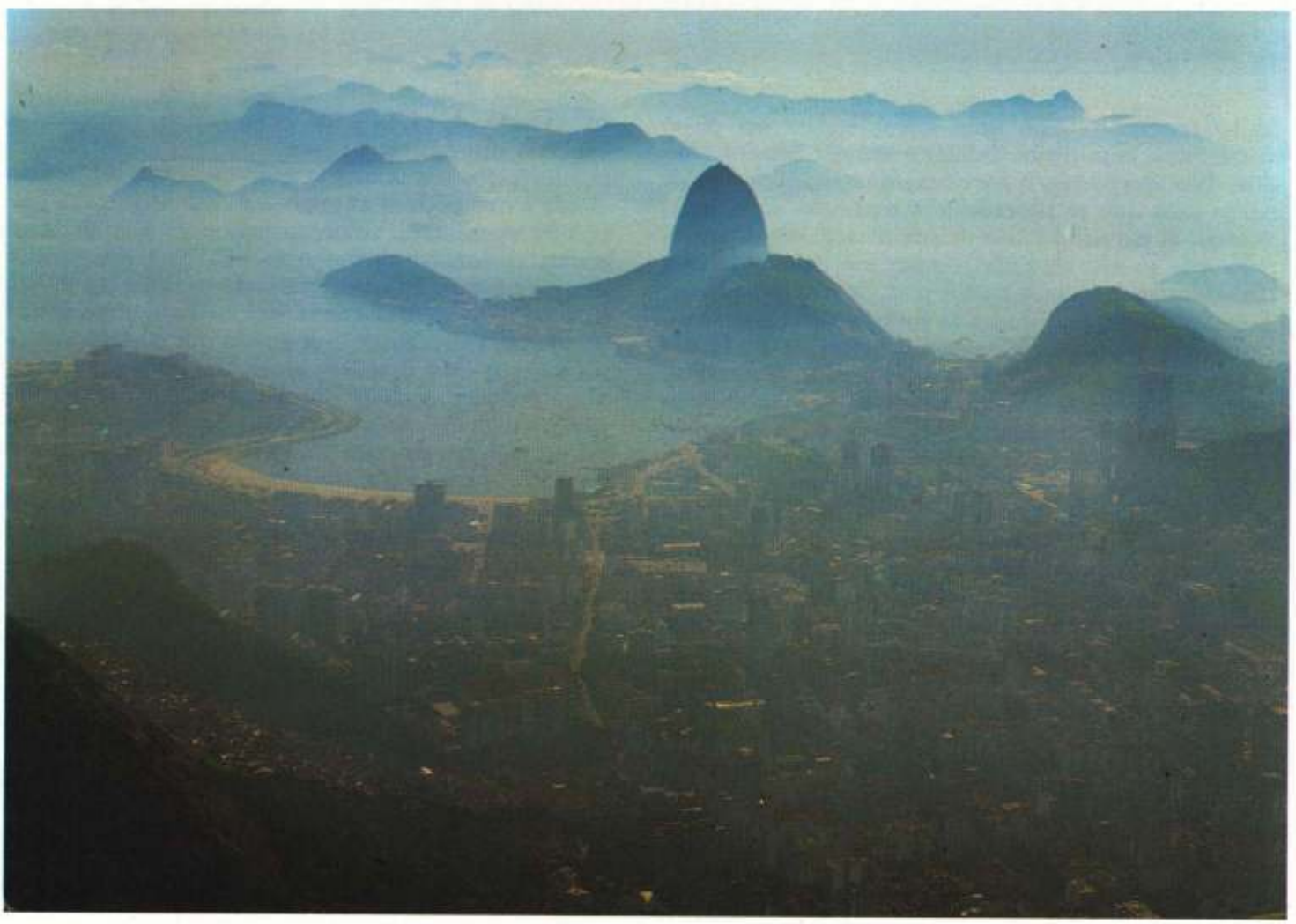
Em 1907, escreveu aquela que pode ser considerada a sua primeira composição musical séria: os *Cânticos Sertanejos*, para pequena orquestra, nos quais se esmerou em reproduzir o ambiente musical brasileiro de procedência regional. Nesse ano, matriculou-se no curso de harmonia regido por Frederico Nascimento no Instituto Nacional de Música e dedicou-se a aperfeiçoar o seu francês. É provável que já tivesse em mente a possibilidade de se radicar durante algum tempo em Paris. Aproveitou uma pausa nos estudos para percorrer os estados de São Paulo, Mato Grosso e Goiás. A partir dessa viagem, embora prosseguisse os cursos do conservatório, limitou-se a retirar dos mesmos apenas aquilo que lhe pudesse servir de mero apoio para o seu trabalho de perfeito autodidata.

E continuou com as suas viagens, sempre com o objetivo básico de acumular experiências em motivos e técnicas de orientação folclórica. Esta foi uma nova fase de aventuras, entre as quais se contaram alguns incidentes perigosos, como o contato com uma tribo de índios antropófagos. Não faltou também um inter-

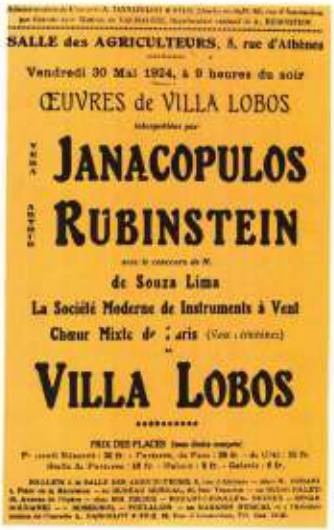
À direita: fotografia do jovem Villa-Lobos quando, sob a protecção da tia Zizinha, começava a percorrer as sendas da música, entre O Cravo bem Temperado *e as melodias* caipiras *dos músicos ambulantes do Rio.*

Embaixo: uma vista do Rio de Janeiro, cidade onde nasceu Villa-Lobos. A fotografia, tirada do Corcovado, permite apreciar a bela baía de Guanabara e o Pão de Açúcar, que a fecha pelo extremo sul.

Fabbri



Salmer



Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro

Em cima: cartaz de um dos concertos parisienses em que Arthur Rubinstein, entre outros, começou a divulgar a música do grande mestre brasileiro.

A vista aérea da esquerda mostra o porto de Belém do Pará, em plena selva tropical, ponto acidental de destino de Villa-Lobos, após um romance frustrado e aventuras perigosas com indígenas da zona.

lúdio romântico com uma jovem inglesa em pleno Amazonas, com quem decidiu ir até aos Estados Unidos. Nas Barbados, o barco em que viajavam teve de parar para que se procedesse à reparação de algumas avarias. A paixão do jogo deixou o casal sem dinheiro, pelo que se viu obrigado a atuar em bares e cabarés para se sustentar, pois parece que a jovem tinha certos dotes vocais. Recuperadas as finanças com grande esforço, ela prosseguiu a viagem prevista, ao passo que ele regressou noutro barco, que escalou o porto de Belém. O interlúdio vivido naquelas ilhas paradisíacas inspirou-lhe a composição de umas *Danças Africanas*, das quais só terminaria uma, naquela altura.

De regresso ao Rio de Janeiro, aumentou a sua atividade criadora. Escreveu, em primeiro lugar, duas óperas em um ato, *Aglaia* e *Elisa*, que, depois, fundiria numa só, em quatro atos. A estas seguiram-se diversas obras de câmara para violino e piano, um duplo quinteto de instrumentos de arco e várias páginas corais de caráter litúrgico e para vozes brancas.

Anos de estudo

Cada vez mais ansioso por dominar a técnica da música tradicional, começou a estudar a fundo obras de autores clássicos e românticos. Puccini e Wagner foram, sem dúvida, as influências predominantes, embora passageiras, porque, como o mestre costumava dizer, «logo que sinto a influência de alguém, sacudo-a e adiante!»

Dedicou-se também, por algum tempo, ao cuidadoso estudo do *Cours de composition musicale*, de Vincent d'Indy, de cujos efeitos se podem observar alguns traços nas primeiras sinfonias (1916-1917). Concluída a que poderia chamar-se a «fase formativa» deste grande autodidata, começou para ele a luta incessante contra o conservadorismo do público e dos músicos das orquestras. Por um momento, pensou seguir uma carreira profissional como violoncelista, mas desistiu imediatamente, levado por aquilo que poderíamos denominar o «seu demônio itinerante». Isto ocorreu devido a outro encontro providencial, que o levaria a percorrer mais uma vez as terras amazônicas. No Ceará, estabeleceu amizade com um jovem músico daquele Estado — que, por singular coincidência, tinha o sobrenome de Donizetti —, um boêmio incorrigível, freqüentemente intoxicado em álcool, mas um companheiro insubstituível desta memorável viagem. Graças a ele, sabemos como Villa-Lobos surpreendia, na altura, os índios e caboclos com que entrava em contato, cantando e dançando, tão genuinamente como eles, ritmos e danças novas para todos os habitantes da costa.

Amizades decisivas

Também não podemos passar por alto a boa amizade que surgiu entre Villa-Lobos — de regresso ao Rio — e um jovem músico francês — Darius Milhaud —, então adido cultural da Embaixada de França no Brasil. Villa-Lobos deu a conhecer a Milhaud os tesouros da

música popular brasileira. Os dois jovens compositores iam quase diariamente às macumbas, confraternizando com os chorões e partilhando com eles a sua música. E, naturalmente, participaram nos famosos carnavais, bem como na sua grande e minuciosa preparação. Deste contato iriam surgir as conhecidas *Saudades do Brasil*, compostas mais tarde pelo músico francês, autor deste comentário divulgado em maio de 1949, na *Revue de Paris:* «Os ritmos da música popular carioca intrigavam-me e fascinavam-me. Notava-se na síncopa uma suspensão imperceptível, uma respiração negligentemente afetada, um ligeiro silêncio cuja apreensão se tornava muito difícil para mim. Por sugestão de Villa-Lobos, adquiri então uma grande quantidade de maxixes e esforcei-me por executá-los com as suas síncopas, que passam de uma mão para a outra. Os meus esforços foram recompensados e cheguei a exprimir e analisar essa aparente ninharia tão tipicamente brasileira.» Por sua vez, Villa-Lobos obteve muitas informações úteis acerca das novas tendências da jovem música francesa.

Também teve suma transcendência o seu encontro, não menos providencial, com Arthur Rubinstein, que conheceu de uma forma algo insólita. Segundo conta Vasco Mariz, perseguido pelos caçadores de autógrafos, Rubinstein refugiou-se no cinema Odéon, onde o músico carioca tocava com uma pequena orquestra. Depois de uma série de trivialidades, executaram uma das suas *Danças Africanas* (a única que, até então, terminara). Francamente atraído pela novidade dessa música, o grande pianista aproximou-se para cumprimentar o autor, mas, para surpresa sua, foi recebido asperamente: *«Vous êtes un virtuose; vous ne pouvez pas comprendre ma musique»* («Você é um virtuose; não pode compreender a minha música»). Perante tão imprevisível reação, Rubinstein retirou-se um pouco agastado. Mas no dia seguinte, às 8 da manhã, bateram à porta do seu quarto no Palace Hotel e, ao abri-la, deparou-se a figura de Villa-Lobos rodeado por uma dúzia de músicos, pretendendo que «o já famoso pianista ouvisse algumas peças suas mais apropriadas do que as da tarde anterior, lamentando, ao mesmo tempo, apresentar-se tão cedo, pois os seus colegas músicos trabalhavam de tarde e à noite». Foi assim o surpreendente começo de uma indestrutível amizade baseada na admiração mútua. Rubinstein iria ser um dos melhores divulgadores da obra pianística de Villa-Lobos. Além de gravar, pouco depois, um álbum fonográfico com vários discos de 78 rpm (e muitos mais em épocas posteriores), em 1941, a pedido de Nelson Rockfeller, deu um concerto integrado apenas por obras de Villa-Lobos, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Além disso, pelo menos duas das suas obras de uma certa importância, como a primeira série de *A Prole do Bebê* e o *Rudepoema,* nunca deixaram de fazer parte do repertório dele. É certo que, por vezes, formulava algumas críticas ao amigo, sob o ponto de vista formal, mas não hesitava em afirmar nas tertúlias onde se falava de Villa-Lobos: «Diga-se o que se disser, é o músico mais notável do continente americano.»

Entretanto, a obra escrita por Villa-Lobos até 1923 (data da sua grande viagem a Paris) era copiosa e importante, com títulos tão prestigiosos como o concerto de violino, os três primeiros quartetos de cordas, as duas primeiras sinfonias, a música para os bailados *Amazonas* e *Uirapuru* (ave rara que, segundo a lenda, nunca morre), um sugestivo trio, ao qual se iriam seguir outros três, numerosas obras de piano, como as várias séries de *A Prole* e o subseqüente *Carnaval das Crianças Brasileiras,* canções, um segundo lote de três novas sinfonias alusivas à Primeira Guerra Mundial, um originalíssimo quarteto para conjunto de câmara e vozes femininas e o primeiro dos seus famosos *Choros.*

A fama internacional

A 30 de junho de 1923, com o apoio decisivo de dois grandes financistas brasileiros, Carlos e Arnaldo Guinle, e uma subvenção suplementar, obtida com grande esforço, da Câmara de Deputados, Villa-Lobos embarcou com rumo a Paris. Sentindo-se já muito senhor dos seus trunfos, mais do que para aperfeiçoar a sua arte, empreendeu esta viagem com o propósito de mostrar à Europa aquilo que já realizara e que, em grande parte, não era ainda aceito na sua própria pátria. A princípio, Paris recebeu as suas criações com um certo receio; no entanto, a reação não se fez esperar. Ali apresentou as primeiras audições dos *Choros* n.os 3, 4, 8 e 10, o *Rudepoema,* a segunda série de *A Prole do Bebê,* cinco *Serestas, Três Poemas Indígenas* (canto e orquestra), *Na Bahia Tem* (coro masculino *a capella*), *Cantiga de Roda* (coro e orquestra) e o admirável *Noneto.* Muitas das suas obras foram apresentadas na Sala Gaveau, com o concurso da Orquestra Colonne e a intervenção desta qualificada lista de intérpretes: Arthur Rubinstein, Vera Janacopoulos, Aline van Barentzen (a primeira intér-

Nos anos 40, a obra de Villa-Lobos, desconhecida noutros grandes centros musicais, era singularmente apreciada não só no seu país mas também na Argentina, França e Estados Unidos. Neste último país, Villa-Lobos foi alvo de múltiplas atenções. Em dezembro de 1958 — acontecimento ilustrado pela fotografia —, a Universidade de Nova Iorque concedeu-lhe o grau de doutor honoris causa.

Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro

prete fonográfica de *Noites nos Jardins de Espanha*, de Falla), o violinista francês Darrieux e um coro de 250 membros do Art Coral de Paris, dirigido por Robert-Lucien Siohan, e outras figuras mais.

Mais tarde, nos fins da década de 30, quando Villa-Lobos voltou a Paris (desta vez, na companhia da segunda mulher, Arminda, companheira dos últimos anos da sua vida e fundadora do admirável Museu Villa-Lobos, do Rio de Janeiro), era já um mestre consagrado que estava na cidade francesa como em sua própria casa. Também nos Estados Unidos, onde costumavam passar longas temporadas, a obra de Villa-Lobos era conhecida e executada desde 1944. Em 1957, quando o compositor completou 70 anos, o então presidente da municipalidade de Nova Iorque, Robert F. Wagner, entregou-lhe um diploma «pelos seus serviços excepcionais à cidade de Nova Iorque». Buenos Aires recebia, igualmente, as freqüentes visitas de Villa-Lobos. Ali atuou tanto na sala do famoso Teatro Colón como na prestigiosa Associação Wagneriana, pelo que era tanto ou mais conhecido naquela capital do que em Paris ou no seu Rio natal. Nesta última cidade, a ação de Villa-Lobos tornou-se muito notável pelo seu trabalho no campo da música coral. Chegaram a ser verdadeiramente impressionantes as manifestações orfeônicas que o maestro promovia e dirigia, por vezes no imenso cenário do estádio do Clube Vasco da Gama, com milhares de crianças.

Um grande trabalho pedagógico

Graças a ele, constituiu-se o SEMA (Serviço de Educação Musical e Artística da antiga municipalidade). Também foi criado, a seu pedido, na Universidade do Distrito Federal, um Curso de Formação de Professores de Música, regido pessoalmente por ele. Mais tarde, tomou a direção do recém-criado Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Interveio também na fundação da Academia Brasileira de Música.

Esta foi uma das fases de maior atividade deste grande intérprete-criador-educador. O mencionado movimento orfeônico surgiu nas páginas da revista *Música Viva*, num artigo intitulado «Ensino social popular da música» — naturalmente, da autoria de Villa-Lobos —, que passaria imediatamente a designar os próprios cursos. Estes incluiriam tanto a declamação rítmica como a prática orfeônica. Não bastava saber música; mas, ao mesmo tempo, também não se tratava de canto na sua mera expressão artística. Aquele «ensino social» era de todo novo e provavelmente irrepetível, pois os alunos iriam ser «moldados» por meio de um processo inédito, desde o infantário até aos cursos secundários ou de formação docente.

Uma criança «orfeonizada» pelos métodos de Villa-Lobos participava em impressionantes conjuntos juvenis, às vezes com mais de 20 000 vozes perfeitamente disciplinadas, capazes de evocar os rumores de mares e florestas até aos compassados ruídos de maquinarias, assim como o inconfundível estalido das folhas dos coqueiros agitados pelo vento ou o vôo dos pássaros. Um milagre sonoro de alcance social como só podia ser conseguido graças à intuição musical de um povo milagrosamente dotado. Para concluir, acrescentaremos que até do piano se prescindia neste «canto orfeônico»,

EMI-ODEON, S. A. / J. M. Puente

A compreensão de certas essências do seu povo foi uma das preocupações mais intensas da vida de Villa-Lobos, mas não o foi menos o desenvolvimento do potencial musical do seu país. Por isso, foi um entusiástico promotor de importantes organismos de educação musical e de formações corais com grande número de jovens, como a que o grande mestre brasileiro aparece a dirigir na fotografia acima.

porque, segundo Villa-Lobos, «as crianças e jovens, ao aprenderem a cantar apoiados sempre por um instrumento, podiam desorientar-se se, num dado momento, lhes faltasse o instrumento de apoio. Pelo menos, *não* até ter-se ajustado devidamente o trabalho orfeônico da peça aprendida».

Em janeiro de 1959, Villa-Lobos fez parte do júri do Concurso Internacional Pablo Casals, no México, para seguir depois viagem para Paris, Londres, Itália, Espanha e Portugal, a fim de dirigir concertos. Em julho, regressou ao Rio, onde, por ocasião do 50.º aniversário da inauguração do Teatro Municipal, recebeu uma medalha comemorativa da sua cidade. A partir desta data, a sua saúde foi-se deteriorando paulatinamente. Durante a doença, disse um dia estas palavras a sua mulher, para a tranqüilizar: «Vamos rezar juntos. Quem compôs o *Sumé pater patrium* [a 10.ª sinfonia] já está redimido de todos os seus pecados.» O mestre faleceu às 4 da tarde do dia 17 de novembro de 1959.

Pablo Casals, que tanto admirou Villa-Lobos, disse acerca dele: «A música deve a este genial compositor não só o que nos deixou na sua obra, mas também a sua atitude corajosa de oposição às correntes subversivas a que chamam *música moderna*. Villa-Lobos seguiu os preceitos da verdadeira música e enriqueceu-a com o cunho da sua grande personalidade. O seu exemplo de integridade e de consciência merece ser seguido por muitos. Villa-Lobos sobreviverá como uma das grandes figuras da música do seu tempo e uma das maiores glórias do país que o viu nascer.» Guilherme de Figueiredo, inteligente homem de letras e musicógrafo de grande sensibilidade, pronunciou, algum tempo depois, estas belas palavras que o mestre teria tido, sem dúvida, prazer em ouvir: «Consolemo-nos pelo fato de o termos perdido; os uirapurus são aves raríssimas: não morrem nunca!» □

Capítulo 22

Uma obra inspirada no folclore

Já mencionamos a imensa obra do grande compositor Villa-Lobos. É óbvio que seria materialmente impossível realizar aqui um estudo profundo da mesma. Limitar-nos-emos, pois, a uma síntese dos grandes grupos de composições que podem ser considerados essenciais dentro de um repertório tão vasto e importante.

Os «Choros»

Esta palavra utilizava-se desde há muito no Brasil para descrever «um conjunto instrumental que passava ao longo das ruas, interpretando serenatas, durante as horas da noite». Villa-Lobos emprega o termo de acordo com uma concepção mais erudita, segundo a qual os choros, convertidos em gênero, «representavam antes uma forma de comparação, na qual se sintetizavam diferentes tipos de folclore musical, brasileiro e índio, tendo, como seus principais elementos, ritmos e melodias de caráter popular».

Mas, em rigor — o que é válido em termos gerais, para o conjunto da sua música —, os seus choros não são um simples aproveitamento de temas trazidos das suas viagens, destinados a uma caracterização que, de qualquer modo, não deixaria de ser um recurso engenhoso ou um traço pitoresco. Villa-Lobos vai mais longe e utiliza essas vozes como uma espécie de plasma sonoro que tivesse recolhido nos ritos, nos rios, nos pássaros da selva e até nos sentimentos humanos. Quase milagrosamente, o seu gênio transbordante transferiu para a sua obra, com surpreendente e espontânea lógica musical, todas essas melodias de sentimento popular, esses ritmos de variada simplicidade, quando não de estrita complexidade. O mesmo irá acontecer nas chamadas grandes formas, essas imensas estruturas sonoras que são as suas sinfonias e a sua portentosa *Erosão.* Nessas ocasiões, chega a mostrar-se, com a mesma naturalidade no plano estético e no formal, como uma autêntica força da natureza. Ainda não é esse o caso dos choros. Neles, sobretudo nos últimos, observa-se um novo fator estético, sem dúvida em resultado dos seus primeiros contatos franceses: a incorporação de recursos técnicos de caráter impressionista.

Villa-Lobos tentou, pela primeira vez, esta versátil forma do *choro* em 1920.

Os *Choros n.º 1* são uma peça breve para violão, de ritmo fortemente sincopado, que procura retratar a atmosfera peculiar dos noturnos cariocas. Os n.º 2 foram compostos em 1924, quando estava em Paris. É um curioso e dissonante diálogo de flauta e clarinete, sem dúvida menos pessoal. Dos dezesseis que chegou a escrever, alguns, como os n.os 8, 9, 10, 12 e 14, necessitam de uma orquestra de grandes proporções. Em todos eles o Brasil reina de modo absoluto, em termos tais que parecem nascidos das vivências do compositor com os chorões de tipo popular, as orquestras de seresteiros que pululavam nas ruas do Rio e nos morros cariocas e improvisavam livremente com os seus instrumentos típicos — cavaquinho, violão e flauta, sobretudo — como se fossem solistas. Também utilizou o piano, por vezes a duo, e a orquestra nas mais inusitadas formações. A seguir apresentamos uma relação completa dos *Choros* de Villa-Lobos: n.º 1, violão solo (1920); n.º 2, flauta e clarinete (1924); n.º 3, coro masculino e instrumentos de sopro (1925); n.º 4, três trompas e trombone (1926); n.º 5, piano solo (1926); n.º 6, orquestra (1926); n.º 7, septeto: flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, violino e violoncelo (1924); n.º 8, dois pianos e orquestra (1925); n.º 9, orquestra sinfônica (1929); n.º 10, orquestra sinfônica com coro misto (1925); n.º 11, piano e orquestra (com redução opcional para dois pianos) (1928); n.º 12, orquestra sinfônica (1929); n.º 13, duas orquestras e banda (com intervenção de diversos instrumentos populares brasileiros) (1929), e n.º 14, orquestra, banda e coro (1928). Além destes, compôs, em 1928, dois choros (sem número de ordem), com violino e violoncelo.

As «Bachianas Brasileiras»

As *Bachianas* constituem um conjunto de obras singularmente variadas, quer pelo aspecto formal, quer pela disposição instrumental. Como o título sugere, a fonte de inspiração é Bach, compositor que Villa-Lobos considerava «o manancial folclórico universal, o intermediário de todos os povos». As nove *Bachianas*, escritas entre 1930 e 1945, constituíram uma experiência harmônica e contrapontística singular e refletem a curiosa simbiose produzida entre dois campos musicais muito diferentes.

As *Bachianas n.º 1* (1930), redigidas para oito violoncelos e dedicadas a Pablo Casals, foram estreadas no Rio por uma orquestra de violoncelos dirigida por Burle Max. Desde os primeiros compassos, nota-se um típico ambiente brasileiro («introdução dos embolados») para desembocar, de-

The Image Bank

Villa-Lobos fez do choro popular, tantas vezes ouvido nas noites do Rio, uma das suas formas musicais prediletas. Compôs dezesseis choros, que transmitem todo o colorido, graça e ritmo frenético do folclore do seu país.

pois numa melodia de caráter bachiano sem que se altere o saboroso ritmo inicial. A segunda parte apresenta uma saudosa canção no estilo de uma modinha oitocentista. A obra termina com uma fuga em que o autor pretendeu — segundo ele próprio confessou — pintar, num dinâmico *crescendo*, uma espécie de conversa entre quatro chorões.

Compostas para orquestra de câmara, as *Bachianas n.º 2* (1930) começam com um «à maneira de» prelúdio (intitulado «Canto do Capadócio») que adquire, em seguida, um amplo relevo orquestral. O conjunto da obra, em conformidade com a forma genérica das *bachianas*, possui uma textura contrapontística em que se torna evidente, uma vez mais, o ambiente brasileiro, tão caro ao compositor. Esta espécie de *toccata*, mais conhecida sob o título de *Trenzinho do Caipira*, é uma encantadora peça descritiva em que se evocam as impressões de uma viagem nos pequenos trens que iam do Rio ao interior do Estado.

As *Bachianas n.º 3* (1938), para piano e orquestra, iniciam-se, em *adagio*, com um longo recitativo do piano. Como bem assinala Frederick Fuller, pode prescindir-se dos títulos das quatro partes e ouvir esta *bachiana* como um concerto de música pura. O seu segundo andamento tem certo aspecto formal de ária e um vincado caráter nacional.

As *Bachianas n.º 4* tiveram uma longa gestação: iniciadas em 1930, só foram concluídas definitivamente em 1938. Escritas para piano, existe também uma versão para orquestra. Os seus andamentos mais notáveis são o segundo — um coral de aspecto religioso — e o popular *Miudinho*, de específico sabor popular e caráter dançável. Cerca do final, a intervenção de uma pedal grave, à maneira de um órgão, evoca a sombra de Bach.

As n.º 5 são, certamente, as mais conhecidas das *Bachianas*. Compostas para soprano e orquestra de violoncelos (1938), foram popularizadas, sobretudo, pela lendária interpretação fonográfica que Victoria de los Ángeles deu da sua *Cantilena*. A primeira intérprete fora a não menos famosa soprano brasileira Bidu Sayão. O segundo andamento («O Martelo») foi inspirado a Villa-Lobos por alguns cantos de pássaros do Noroeste do seu país.

As *Bachianas n.º 6* (1938), para flauta e fagote, enquadram-se perfeitamente dentro dos limites da música de câmara. O final é especialmente feliz, com uma modulação conclusiva de efeito sugestivo.

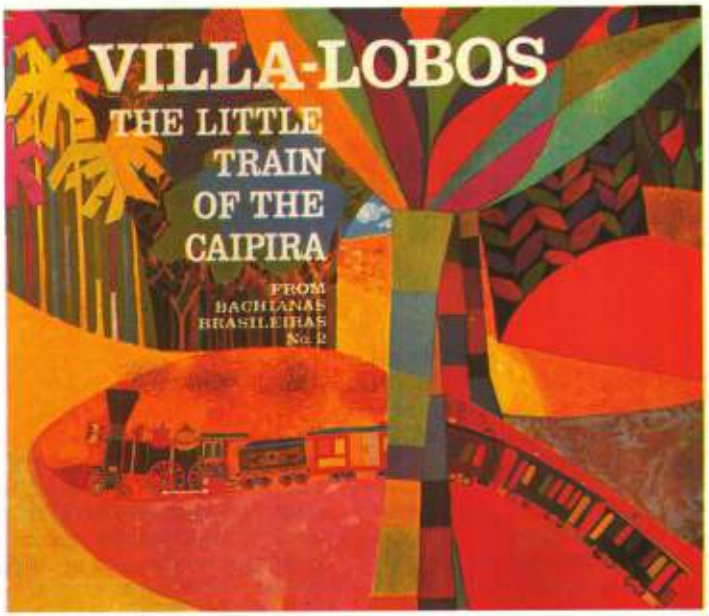
As n.º 7 (1942), para orquestra sinfônica, dividem-se em quatro partes: um prelúdio (com caráter de ponteado violístico), a giga *(«Quadrilha Caipira»)*, uma *toccata («Desafio»)* e fuga *(«Conversa»)*, anotações assaz explícitas, que evitam a necessidade de maior descrição.

Escritas também para orquestra, as *Bachianas n.º 8* foram compostas em 1944. A sua *toccata* constitui o trecho mais célebre desta obra, de forte sabor dançável, que foi estreada pelo autor na Academia de Santa Cecília de Roma.

Finalmente, as *Bachianas n.º 9* foram terminadas em 1945 para orquestra de vozes (coro *a capella*) ou orquestra de arços. Segundo Vasco Mariz, a versão para canto representa a coroação da obra vocal do mestre. A fuga, tratada a seis vozes, «é habilmente desenvolvida, até aparecer, majestosa e dominadora, uma melodia em forma de coral a que se seguem vários episódios com novas disposições rítmicas, harmônicas e contrapontísticas». Devemos acrescentar, como colofão, que a *cadenza* final é entoada por todos os vocalistas, numa imponente apoteose sonora. Esta obra, prodigiosamente rica em timbres, constitui um admirável epílogo para esta série de nove obras-primas que por si só, chegariam para garantir a imortalidade de Villa-Lobos.

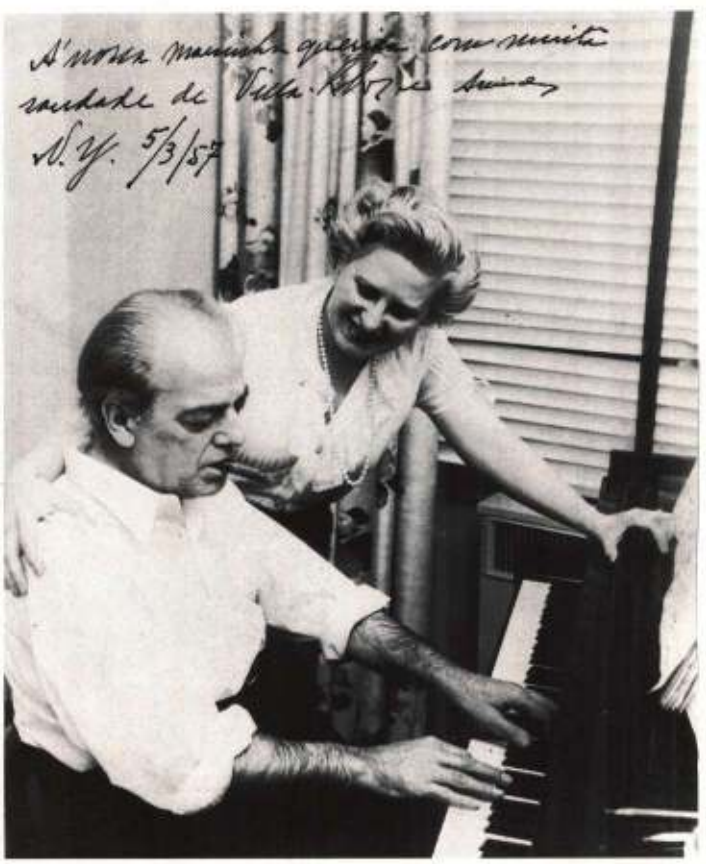
A música de piano

A frondosidade do repertório puramente pianístico de Villa-Lobos forçar-nos-á a limitar esta resenha a pouco mais do que uma simples enumeração das peças mais importantes, quase sempre agrupadas em coleções. Com a popularidade da primeira compilação da suíte *A Prole do Bebê* teve muito que ver Arthur Rubinstein, que a estreou no Rio de Janeiro, em 7 de maio de 1922. O grande virtuose polonês utilizou, durante muitos anos, a última destas oito peças escritas em 1918, a intitulada «Polichinelo», como ponto final dos seus recitais. Os títulos dessas oito miniaturas da primeira série de *A Prole do Bebê* evocam os bonecos preferidos das crianças brasileiras: «Branquinha», «Moreninha», «Caboclinha», «Mulatinha», «Negrinha», «Pobrezinha», «Bru-



Fabbri

As nove Bachianas, *de Heitor Villa-Lobos, constituem, sem dúvida, uma homenagem ao Bach que o músico começou a amar em casa de sua tia Zizinha. Uma das mais populares é a n.º 2,* O Trenzinho do Caipira.


Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro

Villa-Lobos compôs uma obra pianística de grande envergadura. Na fotografia, o mestre aparece sentado ao piano, na companhia de Arminda, durante uma das suas freqüentes estadas em Nova Iorque.

xa» e «Polichinelo» (a clássica personagem da *Comedia dell'arte*).

Esta primeira *Prole* fora precedida por quatro *Suites Infantis* (1913-1914), de encanto comparável, e também cheias de dificuldades pianísticas. O *Carnaval das Crianças Brasileiras* (oito peças) foi composto em 1919. E em 1925 escreveu as doze *Cirandinhas* e as doze peças de *A Prole do Bebê* n.º 2, de que alguns números são dedicados a pequenos insetos. A primeira composição pianística de grande envergadura foi o complexo *Rudepoema,* escrito entre 1921 e 1926 e orquestrado em 1932. Era intenção do compositor fixar, nas suas páginas, o grande espetáculo da temperamental personalidade do seu amigo Rubinstein, a quem dedicou a obra e que foi o seu primeiro intérprete. Trata-se de uma peça rica de colorido, com audácias de grandiosa sonoridade e tremendamente exigente quanto a mecanismo.

Também deveríamos mencionar as dezesseis *Cirandas,* estreadas no Rio em 1929, e as características *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), em que a música atmosférica contrasta quer com o mais acentuado lirismo, quer com os típicos *ostinatos* que Villa-Lobos costumava aplicar com um verdadeiro sentido de oportunidade.

O *Guia Prático,* uma coleção com nada menos de sessenta peças, dividida em onze volumes, e o subtítulo de «Estudo Folclórico Musical», é, na verdade, um suntuoso mostruário do cancioneiro brasileiro, embora, de vez em quando, apareçam alusões a cantos ouvidos em Cuba, México, França e Espanha.

A última obra de piano de Villa-Lobos, composta por encomenda da UNESCO, em 1949, foi uma *Homenagem a Chopin,* dividida em duas partes, «Noturno» e «Baile», este último fortemente impregnado da atmosfera das *Valsas* do compositor polonês.

Os concertos

Villa-Lobos escreveu cinco concertos de piano. O primeiro data de 1945 e nele se destacam o emotivo *andante* e o último andamento, um rondó de brilhantes idéias e exuberante instrumentação. O concerto n.º 2, composto em 1948, é interessante devido ao seu belo andamento lento e à fecundidade de idéias do autor. O concerto n.º 3, cuja gestação se prolongou de 1952 a 1957, foi estreado no Rio neste último ano, com Arnaldo Estrela como solista e a Orquestra Sinfônica Brasileira sob a direção de Eleazar de Carvalho. Quando ficou concluído, já havia sido precedido pelos concertos n.os 4 e 5. O quarto, de 1952, onde sobressai a original *cadenza,* foi estreado em Pittsburgh, em 1953, por Bernard Segall. O quinto, escrito em 1954 e dedicado a Felicia Blumenthal, foi executado pela primeira vez em Londres, em 1955, sob a direção de Jean Martinon. É este, sem dúvida, o mais popular dos concertos de piano de Villa-Lobos e o único que — juntamente com as *Bachianas n.º 3* — ainda hoje continua a ser tocado com uma certa freqüência.

Villa-Lobos escreveu, pelo menos, duas obras para violino e orquestra, de uma certa importância: a *Fantasia em Dois Andamentos* (1912) e o *Martírio dos Insetos.* Desta obra existe também uma versão para violino e piano.

Outra obra significativa do gênero concertante é o concerto de harpa e orquestra (1953), escrito por encomenda de Nicanor Zabaleta. São dignos de menção o belo *andante,* o finíssimo *scherzo* e a intensa e difícil cadência.

A título de curiosidade deve referir-se também um concerto de harmônica de boca e orquestra (1955), escrito a pedido de John Sebastian, que o estreou em Washington, com a Orquestra Sinfônica dessa cidade, sob a direção de Guillermo Espinosa.

Apenas ficaria por fazer aqui uma referência obrigatória ao concerto de violão, mas reservá-la-emos para quando tratarmos das obras para este instrumento tão amado por Villa-Lobos.

As sinfonias

Villa-Lobos chegou a escrever um total de doze sinfonias. Segundo um dos seus biógrafos, Eurico Nogueira França, representam um legado mais vasto do que o de qualquer outro mestre contemporâneo. Estas palavras foram escritas ainda em vida de Chostakovitch.

A 1.ª sinfonia, redigida em 1916 e tendo como subtítulo *O Imprevisto,* revela uma acentuada influência de Vincent d'Indy. Na 2.ª, de 1917, chamada *Ascensão,* o compositor introduziu uma série de instrumentos empregados correntemente na música popular brasileira, ao mesmo tempo que deixava transparecer a influência da corrente cíclica própria de César Franck, recebida através de d'Indy. Há nela momentos muito belos, como o *allegretto scherzando* e, sobretudo, um misterioso solo de clarinete baixo.

Na 3.ª sinfonia, *A Guerra* (1919), encontramo-nos perante uma construção cíclica em quatro andamentos. O primeiro é o *allegro impetuoso,* ao longo do qual se estruturaram dois importantes temas: uma jubilosa fanfarra e um motivo que ressuma a mais profunda melancolia. Os dois vão competir mais ou menos abertamente em todo o resto da obra. No segundo, um *andantino,* há uma alusão à *A Marselhesa.* Segue-se um *andante-adagio-lento,* onde assoma uma

Philadelphia Museum of Art

O tema da luta armada, com as suas vicissitudes, inspirou as 3.ª, 4.ª e 5.ª sinfonias de Villa-Lobos: A Guerra, A Vitória e A Paz. *O tema aparece também refletido na obra (à esquerda) do pintor norte-americano Horace Pippin.*

curiosa oposição entre o elemento rítmico, de procedência brasileira, e uma certa atmosfera de luto, que, no final, irá desembocar num canto de marcha fúnebre. Por fim, o *allegro,* apenas precedido por uma introdução lenta e que, por fim e em contraste, irá terminar num impetuoso *prestissimo.* A 4.ª e 5.ª sinfonias («A Vitória» e «A Paz»), compostas em 1919 e 1920, são de menor envergadura do que a precedente.

A 6.ª sinfonia (1944) confirma a evolução de Villa-Lobos para um estilo mais depurado e, talvez, mais «radical», na medida em que é menos exuberante ou extrovertido. Essa nova linguagem, evidentemente ensaiada no quarteto n.º 6 a partir de 1938, revela a presença de um Villa-Lobos menos diretamente nacionalista e mais universal.

Em 1945, Villa-Lobos participou, com o pseudônimo de A. Caramuru, num concurso realizado em Detroit, ao qual apresentou a sua 7.ª sinfonia. Embora a obra não tivesse sido premiada, veio a ser uma das suas composições preferidas. O *scherzo* — sumamente original — «parece exprimir toda a tragédia do mundo» (Vasco Mariz). Esta sinfonia alcançou um autêntico triunfo, ao ser estreada sob a direção do autor, em Londres, com a respectiva Orquestra Sinfônica (1949).

Na 8.ª sinfonia (1950), estreada cinco anos mais tarde, em Filadélfia, o compositor parece voltar alegremente à variedade rítmica de alguns anos antes. Por sua vez, a 9.ª, composta em 1952, foi muito bem acolhida também em Filadélfia, com a orquestra titular, à frente da qual estava Eugène Ormandy.

Com a 10.ª sinfonia (1952), para orquestra com coros, voltou às lides musicais um Villa-Lobos pleno de originalidade e mais brasileiro do que nunca. O título, *Sumé pater patrum,* merece uma explicação. Escrita para comemorar o 4.º centenário da fundação de S. Paulo, misturam-se no texto palavras em tupi, em latim e em português (devidas ao padre José Anchieta). «*Sumé*» significa Deus em tupi. A tradução do título é, pois, «Deus pai dos pais». Todavia, a estréia não se realizou em S. Paulo, mas sim em Paris, onde a crítica se mostrou muito reticente. Porém, no Brasil, é considerada e admirada como obra de significação histórico-religiosa.

A 11.ª sinfonia (1955) foi também resultado de uma encomenda, desta vez de Natalia Kussevitzki, para comemorar o 75.º aniversário da Orquestra Sinfônica de Boston. O próprio autor dirigiu a primeira audição em Boston, a 2 de Março de 1956.

Quanto à 12.ª sinfonia (1956), apresentou-a Villa-Lobos no 1.º Festival Interamericano de Música (Washington), em abril de 1958. Tal como no caso da anterior, parte dos presentes atribuiu a esta obra um certo caráter «regressivo». Mas um crítico tão conceituado como Paul Hume, do *Washington Post,* escreveu: «Certamente a Broadway poderia muito bem inspirar-se com êxito nesta nova sinfonia de Villa-Lobos.» Na verdade, a obra possui todos os ingredientes indispensáveis para entusiasmar o público da 6.ª Avenida, sem esquecer a força e o interesse dos seus temas, a imaginação que preside aos seus desenvolvimentos e a graça excitante dos seus contrastes.

Shostal Associates

A paisagem da sua terra está presente em toda a obra do mestre brasileiro. Em alguns dos seus poemas sinfônicos, Uirapuru *ou* Amazonas, *a selva virgem — impenetrável, bela, imensa, destruidora — é o tema dominante da obra.*

Antes de dar por encerrado o capítulo dedicado à produção sinfônica de Villa-Lobos, torna-se imperioso mencionar, dada a extraordinária gravitação que exercem sobre o conjunto da sua criação artística, pelo menos três dos seus poemas sinfônicos. Por ordem cronológica, *Uirapuru* e *Amazonas,* ambos de 1917, e *Erosão* (1951). Só este último o é em sentido estrito, já que as duas composições de 1917 foram escritas para bailado. Mas, pelo seu caráter sinfônico, a riqueza da sua música e a sua índole programática, enquadram-se perfeitamente neste gênero e Villa-Lobos pensava isso decerto ao terminar as duas composições. *Uirapuru* descreve a poesia misteriosa e imensa das selvas virgens do Brasil e *Amazonas,* para o dizer com o poético texto de Mário de Andrade, «o espírito de um mundo selvagem em que a orquestra avança penosamente, derrubando árvores, tonalidades e tratados de composição». Quanto a *Erosão,* tenta representar a lenda da formação do vale do Amazonas (à custa do ciclópico derrubamento de certos cumes andinos), até à criação do grande «rio-mar».

As óperas

A primeira obra escrita por Villa-Lobos neste campo foi *Izath,* que nasceu da aglutinação de duas pequenas óperas em um ato anteriores, intituladas *Aglaia* e *Elisa.* Entre 1955 e 1956, escreveu *Yerma,* baseada no drama homônimo de García Lorca e estreada em 1971, no Metropolitan de Nova Iorque. A esta obra seguiu-se *A Menina das Nuvens,* redigida em 1957-1958 e estreada no Teatro Municipal do Rio, em 1960. Antes destas duas óperas, compusera, em 1947, *Magdalena,* uma comédia musical em dois atos, com libreto de G. Forrest e R. Wright, que foi estreada em Los Angeles, a 26 de julho de 1948. Com bastante lógica, porque se tratava de um produto entre a ópera-cômica e a opereta, Villa-Lobos aproveitou para esta peça muitos temas extraídos de outras obras suas (em grande parte das suas obras pianísticas de sabor popular). A música é extremamente alegre e graciosa. Abundam também os coros, tratados com grande riqueza polifônica.

A obra para violão

É bem sugestivo que a primeira obra que figura na compilação, efetuada pelo Museu Villa-Lobos, das principais obras do mestre, a partir de 1908, seja precisamente *Suíte Popular Brasileira* (que compreende uma mazurca-choro, um scotisch-choro, uma valsa, uma

gavota e um chorinho). Embora o violão não tenha sido o primeiro instrumento que Villa-Lobos estudou —precederam-no o violoncelo, o clarinete e o piano —, foi o seu instrumento preferido, ao qual soube fazer as melhores confidências. Com uma viola nas mãos era, sem dúvida, um grande improvisador. Tinha uma técnica que podia ser considerada própria, capaz de alarmar um virtuose como Andrés Segovia quando o ouviu pela primeira vez. Talvez muitos dos efeitos e grandes novidades que constituíram a sua grande contribuição para este campo, no âmbito harmônico e rítmico, tenham nascido dessas suas improvisações poéticas.

A relação, não demasiado extensa, das suas composições para violão, elaborada por Hermínio Bello de Carvalho, abarca as seguintes obras: Mazurca em ré (1899), *Panqueca* (1900); Valsa de concerto n.º 2 (1904); a já mencionada *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912); *Fantasia* (1909); oito *Dobrados* (1909-1912): *Canção Brasileira* (1910); *Dobrado Pitoresco* (1910); *Quadrilha* (1910); *Tarantela* (1910); a mazurca denominada *Simples* (1911); *Sexteto Místico* (1913), que, além do violão, prescreve flauta, clarinete, saxofone, harpa e celesta; *Choros n.º 1* (1920); *Modinha* (1925); a quinta das suas quatorze *Serestas;* doze *Estudos* (1929); uma introdução aos *Choros* (1929), que serviu de pórtico a uma conferência sobre o tema; *Distribuição de Flores* (1937), coro feminino e flauta, com intervenção importante do violão; a ária das *Bachianas n.º 5,* transcrita em 1938 a pedido da sua compatriota Olga Praguer Coelho; cinco *Prelúdios* (1940); concerto de violão (1951); *Canção do Poeta do Século XVIII* (1953); música para o filme *Green Mansions.*

Os pontos altos essenciais dessa produção são, evidentemente, os *Estudos,* os *Prelúdios* e o *Concerto,* aos quais limitaremos as sumárias considerações que se seguem.

Os *Estudos* foram esboçados entre 1924 e 1929, embora pareça que a ação de os escrever teve lugar em Paris, durante este último ano. Ayres de Andrada diz acerca deles que Villa-Lobos aspirava realizar com o violão um trabalho equivalente ao que Paganini levou a cabo com o violino. As fórmulas de execução em que se baseiam são bem perceptíveis para os seus intérpretes mais dotados, mas com quanta penetração e conhecimento das aptidões expressivas do instrumento o mestre recobre tais fórmulas, transformando-as em emocionantes mensagens do seu mundo interior!

Os *Prelúdios* são, talvez em maior grau do que os *Estudos,* pela sua mais imediata ressonância na sensibilidade do ouvinte, uma das mais transcendentes contribuições que, no nosso século, foram incorporadas no repertório violístico. Dentro do quadro da pequena forma, Villa-Lobos soube acumular, com genial sentido do equilíbrio, a emoção intensa, a originalidade conceptual e a exploração dos recursos técnicos e possibilidades sonoras do violão. Além disso, o sentido do contraste ajuda a reter a nossa atenção apaixonada ao longo destas breves composições que se integraram no repertório de todos os grandes violistas. Escritos pouco antes de 1940, no manuscrito original os *Prelúdios* somavam um total de seis. Infelizmente, o último deles, «o mais bonito de todos», segundo o compositor, desapareceu. Conforme afirma Santos, tão lamentável perda produziu-se durante a Guerra Civil espanhola, numa casa de Andrés Segovia bombardeada no decorrer do conflito. Os cinco *Prelúdios* sobreviventes foram intitulados: «Melodia Lírica», «Melodia Capadócia», «Ca-

Galeria de Arte Moderna, Florença/Arquivo Salvat

Para os que o viam tocar violão, era evidente que existia uma rara vinculação entre Villa-Lobos e este instrumento. A obra de De Chirico, Canção Meridional, *pode assumir provavelmente o espírito dessa comunicação.*

poeira», «Homenagem a Bach», «Homenagem aos Caboclos», «Homenagem à Vida Social».

O concerto de violão deve a sua singular cadência a uma amável reclamação de Andrés Segovia: «Se a harpa», cujo concerto havia sido dedicado a Nicanor Zabaleta, «mereceu uma *cadenza*, por que a não terá também o violão?» Villa-Lobos esmerou-se neste concerto para conseguir o mais perfeito equilíbrio «das sonoridades da orquestra, com o objetivo de não ofuscar o timbre peculiar do instrumento solista». Como sempre, o compositor conseguiu realçar a singular beleza e o atraente ritmo das reminiscências de sabor folclórico, que o acompanharam toda a vida. Apraz dizer que o solista está maravilhosamente servido em matéria de virtuosismo, sem, em momento algum, perder de vista a lógica funcional.

Os quartetos

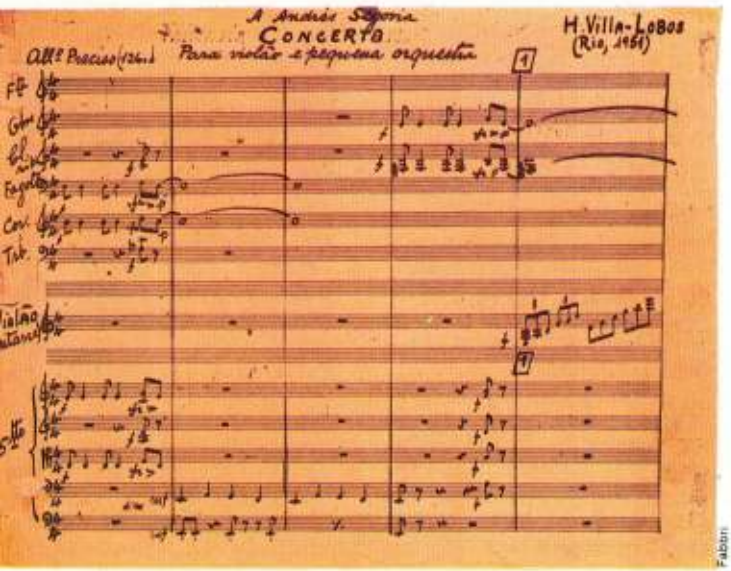
Ao longo do período que se estendeu entre 1915 e 1957, Villa-Lobos compôs dezessete quartetos para instrumentos de arco e deixou esboços de um décimo oitavo. Os últimos anos da sua vida viram-se assoberbados por encomendas de obras tão variadas como sinfonias, óperas, páginas sinfônico-corais, etc., mas, em compensação, os quartetos foram compostos para sua própria satisfação e com a única intenção de responder às suas exigências interiores.

Os quatro primeiros situam-se entre 1915 e 1917; o quinto e o sexto, com o subtítulo de *Brasileiros*, são de 1931 e 1938. O sétimo foi escrito em 1942. Os restantes foram compostos entre essa data e 1957. Os quatro primeiros costumam ser considerados meros exercícios destinados a atingir a sua futura mestria. O quinto e o sexto atestam um evidente propósito de fazer música de caráter nacional. Villa-Lobos tinha 60 anos quando se gabou perante o seu amigo Manuel Bandeira de «ter acertado a mão, por fim, no gênero do quarteto de cordas». Com esta frase, referia-se ao oitavo quarteto. E acrescentou: «A verdadeira sonoridade do quarteto é a que corresponde a Haydn. Beethoven é demasiado egocêntrico; trata-se dele e só dele. Sim, meu amigo: Beethoven para a sinfonia; Haydn, para o quarteto.»

Na primeira metade do século xx, só poderemos achar um equivalente, quanto ao interesse e a assiduidade de Villa-Lobos em relação ao quarteto de arcos, na produção bastante menos abundante, mas igualmente importante, de Béla Bartók. Os seis quartetos deste genial húngaro estão também distribuídos organizadamente como marcos que vão ilustrando a sua evolução estética como compositor, desde o deslumbramento nacionalista de raiz folclórica até ao universalismo e à imaterialidade do último quarteto, afirmação que, tratando-se de Villa-Lobos, teria de ser alterada para «dos últimos quartetos». É verdade que, como afirma Arnaldo Estrela num esplêndido trabalho sobre esta parte da obra de Villa-Lobos, nem todos os quartetos que vão do n.º 7 ao 17 apresentam o mesmo valor, mas, em todos, o mestre brasileiro tem muito para dizer, até culminar nos três últimos quartetos, que, sem dúvida, se encontram à altura do melhor que, neste gênero, se escreveu no século presente. Aquele nacionalismo um tanto suspeito no campo do quarteto transformou-se em autêntica «música pura» e, talvez, das mais belas que o Ocidente conheceu.

O quarteto n.º 15 (1954) poderia ser definido, quanto ao estilo, como «uma combinação de numerosas influências». Mas, em nossa opinião, de modo algum deixa de ser intensamente pessoal. Tal como o quarteto n.º 14 (1953) foi engenhosamente denominado por Arnaldo Estrela o «quarteto das quartas», pela insistência nesse intervalo, o n.º 15 poderia chamar-se o «quarteto dos harmônicos», por uma razão equivalente. O que mais sobressai nele é a extrema brevidade do seu brilhante *scherzo*, que só tem um minuto de duração. É um trecho de enorme vitalidade rítmica, cheio de graça juvenil (Villa-Lobos tinha 67 anos) e deslumbrante virtuosismo.

O penúltimo quarteto, o n.º 16, supera ainda mais o anterior pela sua surpreendente dose de invenção, o seu dramatismo viril e a desenvoltura melódica do seu caráter pessoalíssimo. Também neste sobressai um belo *scherzo* (o *vivace*, que faz as vezes de um terceiro andamento), porque, neste caso, o surpreendente acerto das idéias se afirma com a excelente estruturação das várias seções.

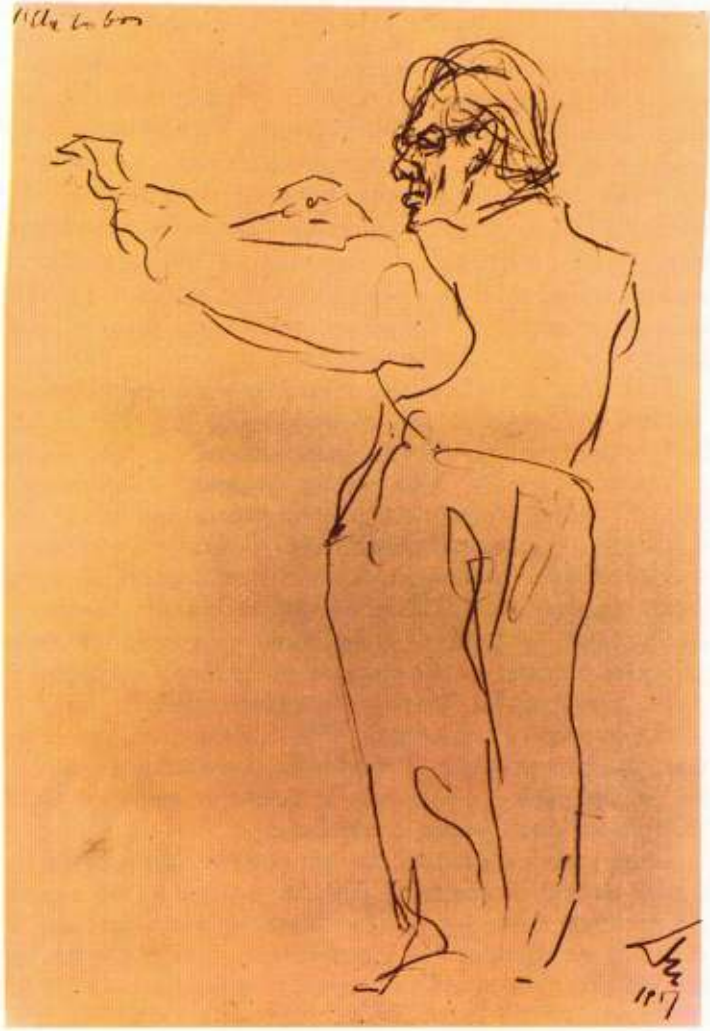
Quanto ao último da série, o quarteto n.º 17, com a sua linguagem sobriamente simplificada, junta às qualidades já referidas nos anteriores uma mestria de escrita que pode muito bem ser considerada a resultante da maturidade espiritual deste jovem septuagenário. Tudo é feliz nesta obra recheada de coisas certas, desde a sua inspiração melódica até à intensa e nostálgica beleza do seu *adagio*, a brilhante vivacidade do *scherzo* ou a energia do *vivace* final. No entanto, Villa-Lobos nunca o chegou a ouvir. Para a sua execução, tinha confiado o manuscrito a Mariuccia Iacovino, a dinâmica chefe do Quarteto Rio de Janeiro, mas a eventual ausência do violoncelista do conjunto, que se encontrava na Itália a realizar uma série de atuações, tinha-o desmembrado momentaneamente e a ansiada audição foi-se atrasando, enquanto progredia rapidamente o mal que acabaria por pôr termo à existência do grande criador. O quarteto n.º 17 converteu-se numa verdadeira obsessão para Villa-Lobos. Falava nele com insistência nos seus momentos de melhoras, cada vez menos freqüentes. Mas quando o instrumentista ausente — Aldo Parisot — regressou finalmente da Europa, era demasiado tarde. Villa-Lobos já se despojara do seu invólucro mortal para entrar na imortalidade. ■

O concerto de violão, dedicado a Andrés Segovia, que admirava o virtuosismo de Villa-Lobos nas suas poéticas improvisações, teve origem numa sugestão do intérprete espanhol. Embaixo: primeira página da partitura autógrafa deste concerto.

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Brinquedo de Roda, 6 peças (1912) • *Petizada*, 6 peças (1912) • *Suite Infantil n.º 1*, 5 peças (1912) • *Suite Infantil n.º 2* (1913) • *Danças Africanas* (1915) • *Suite Floral*, 3 peças (1917-1918) • *A Prole do Bebê n.º 1*, 8 peças (1918) • *Simples Colectânea*, 3 peças (1917-1919) • *Histórias da Carochinha*, 4 peças (1919) • *Carnaval das Crianças Brasileiras*, 8 peças (1919-1920) • *A Lenda do Caboclo* (1920) • *A Fiandeira* (1921) • *A Prole do Bebê n.º 2*, 10 peças (1921) • *Cirandinhas*, 12 peças (1925) • *Rudepoema* (1921-1926) • *Choro n.º 5, Alma Brasileira* (1926) • *Cirandas*, 16 peças (1926)



Dois anos antes da sua morte, a atividade musical de Villa-Lobos era ininterrupta. Ao fazer 70 anos, recebeu de Nova Iorque, pelas mãos do seu prefeito, Robert F. Wagner, um diploma «pelos excepcionais serviços prestados à cidade». No entanto, em 1959, ao mesmo tempo que a sua produção não cessava, realizou digressões dirigindo concertos por diversas cidades da Europa. O desenho de B. F. Dolbin capta um gesto característico do maestro dirigindo um ensaio.

• *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927) • *Francette et Piá*, 10 peças (1929) • *Caixinha de Música Quebrada* (1931) • *Guia Prático*, 10 álbuns (1932) • *Bachianas Brasileiras n.º 4* (1930-1938) • *Ciclo Brasileiro*, 4 peças (1936) • *New York Skyline Melody* (1939) • *As Três Marias* • (1939) • *Poema Singelo* (1942) • *Hommage à Chopin* (1949) • *Guia Prático*, álbum n.º 11 (1942).

Violão

Suíte Popular Brasileira, (1908-1912) • 8 Dobrados (1909-1912) • 12 estudos (1929) • 5 prelúdios (1940).

OBRA DE CÂMARA

Peças para dois instrumentos

Sonata Fantasia n.º 1, de violino e piano (1915) • *Pequena Suíte*, violoncelo e piano, 6 números (1913) • Prelúdio n.º 2, violoncelo e piano (1913) • *Sonhar*, violino ou violoncelo e piano (1914) • *Capriccio*, violino ou violoncelo e piano (1914) • *Berceuse*, violino ou violoncelo e piano (1915) • *Improviso n.º 7*, violino ou violoncelo e piano (1915) • Sonata Fantasia n.º 2, de violino e piano (1914) • Sonata n.º 2, de violoncelo e piano (1916) • *Elégie*, violino ou violoncelo e piano (1916) • Sonata n.º 3, de violino e piano (1920) • Sonata n.º 4, de violino e piano (1923) • *Choros n.º 2*, flauta e clarinete (1924) • *Martírio dos Insetos*, violino e piano (1925) • 2 *choros* bis, violino e violoncelo (1928) • *Bachianas Brasileiras n.º 6*, flauta e fagote (1938) • Duo de violino e violeta (1945) • *Assobio a Jato*, flauta e violoncelo (1950) • Duo de oboé e fagote (1957).

Peças para três ou mais instrumentos

Trio com piano n.º 1 (1911) • Trio de flauta, violoncelo e piano (1913) • Trio com piano n.º 2 (1916) • Sexteto místico, flauta, clarinete, saxofone, harpa, celesta e violão (1917) • Trio com piano n.º 3 (1918) • Trio de oboé, clarinete e fagote (1921) • *Choros n.º 7*, flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, tantã, violino e violoncelo (1924) • *Choros n.º 4*, 3 trompas e trombone (1926) • Quarteto de sopro, flauta, oboé, clarinete e fagote (1928) • Quinteto em forma de choros, flauta, oboé, clarinete, corne-inglês ou trompa e fagote (1928) • *Bachianas Brasileiras n.º 1* (com, pelo menos, 8 violoncelos, 1930) • *Corrupio*, fagote e quinteto de cordas (1933) • Trio de cordas, (1945) • *Divagação*, violoncelo, piano e timbales (1946) • *Fantasia Concertante*, clarinete, fagote e piano (1953) • Quinteto de flauta, violino, violeta, violoncelo e harpa (1957).

Quartetos de cordas

N.º 1 (1915), n.º 2 (1915), n.º 3 (1916), n.º 4 (1917), n.º 5 (1931), n.º 6 (1938), n.º 7 (1942), n.º 8 (1944), n.º 9 (1945), n.º 10 (1946), n.º 11 (1948), n.º 12 (1950), n.º 13 (1951), n.º 14 (1953), n.º 15 (1954), n.º 16 (1955), n.º 17 (1957).

OBRA ORQUESTRAL

Concerto de violoncelo n.º 1 (1913) • Suíte, piano e orquestra (1913) • *Élegie* (1915) • *Miremys*, poema sinfônico (1916) • *Naufrágio do Kleônicos*, poema sinfônico (1916) • *Sinfonietta n.º 1* (1916) • Sinfonia n.º 1, *O Imprevisto* (1916) • *Amazonas*, bailado (1917) • Sinfonia n.º 2, *Ascensão* (1917) • *Dança Frenética* (1919) • Sinfonia n.º 3, *A Guerra* (1919) • Sinfonia n.º 4, *A Vitória* (1919) • Sinfonia n.º 5, *A Paz* (1920) • *Dança dos Mosquitos* (1922) • Fantasia de movimentos mistos (1922) • *Verde Velhice*, divertimento (1922) • *Choros n.º 8*, 2 pianos e orquestra (1925) • *Choros n.º 6* (1926) • *Choros n.º 11*, piano e orquestra (1928) • *Choros n.º 9* (1929) • *Choros n.º 12* (1929) • *Choros n.º 13*, 2 orquestras e banda (1929) • *Introduction to the Choros*, violão e orquestra (1929) • *Momoprecoce*, fantasia para piano e orquestra (1929) • *Bachianas Brasileiras n.º 2* (1930) • *Caixinha de Boas Festas* (1932) • *O Papagaio do Moleque*, episódio sinfônico (1932) • *Ciranda das Sete Notas*, fantasia para fagote e orquestra (1933) • *Descobrimento do Brasil*, 4 suítes para filmes (n.º 4 com coro) (1937) • *Bachianas Brasileiras n.º 3*, piano e orquestra (1938) • *Saudades da Juventude*, suíte (1940) • *Bachianas Brasileiras n.º 4*, versão de orquestra (1941) • *Bachianas Brasileiras n.º 7* (1942) • *Bachianas Brasileiras n.º 8* (1944) • Sinfonia n.º 6, *Montanhas do Brasil* (1944) • Concerto de piano n.º 1 (1945) • *Fantasia*, violoncelo e orquestra (1945) • *Madona*, poema sinfônico (1945) • Sinfonia n.º 7 *Odisséia da Paz* (1945) • *Sinfonietta n.º 2* (1947) • Concerto de piano n.º 2 (1948) • *Fantasia*, saxofone e orquestra de câmara (1948) • *Erosão* («Origem do Rio Amazonas») (1950) • Sinfonia n.º 8 (1950) • Concerto de violão (1951) • Concerto de piano n.º 3 (1952-1957) • Concerto de piano n.º 4 (1952) • Sinfonia n.º 10, *Sumé Pater Patrum*, tenor, barítono, baixo, coro e orquestra (1952) • *Dawn in a Tropical Forest* («Alvorada na Floresta Tropical»), abertura (1953) • *Odisséia de Uma Raça* (1953) • Concerto de harpa (1953) • Concerto de piano n.º 5 (1954) • Sinfonia n.º 11 (1955) • Concerto de harmônica de boca (1955-1956) • Sinfonia n.º 12 (1956) • Fantasia para instrumentos de sopro (1958) • *Fantasia Concertante* (com, pelo menos, 32 violoncelos) (1958) • *Concerto grosso*, instrumentos de sopro (1959) • 2 suítes para orquestra de câmara (1959) • 8 marchas religiosas solenes (1905-1952).

OBRA VOCAL

Canções (uma voz e piano, salvo indicação em contrário)

Miniaturas, 6 canções (1916-1917) • *Historietas*, 6 canções (1920) • *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, 8 canções (1921-1923) • *Poème de l'enfant et de sa mère*, voz, flauta, clarinete e violoncelo (1923) • Suíte, voz e violino (1923) • 3 *Poemas Indígenas* (1926) • 2 *vocalises-études* (1929) • Suíte sugestiva, voz e orquestra n.º 1, 7 números (1929) • 3 *Canções Indígenas* (1930) • *Canções Típicas Brasileiras*, 13 arranjos de canções populares (1919-1935) • *Serestas*, 14 canções (1925) • *Modinhas e Canções*, série 1, 7 canções (1933-1942) • *Modinhas e Canções*, série 2, 6 canções para crianças (1943) • *Poema do Itabira* (1942 • *Bachianas Brasileiras n.º 5*, soprano e, pelo menos, 8 violoncelos (1938-1945) • *Samba Clássico* (1950) • Mais cerca de 60 canções.

Coral

Vidapura (missa oratório), solistas, coro misto e orquestra (1919) • *Quarteto («Impressões da Vida Mundana»)*, coro feminino, flauta, saxofone, harpa e celesta (1921) • *Noneto* («Impressão Rápida de Todo o Brasil»), coro, flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote, celesta, harpa e percussão (1923) • *Choros n.º 3* («Picapau»), coro masculino, clarinete, saxofone, fagote, 3 trompas e trombone (1925) • *Choros n.º 10*, coro misto e orquestra (1925) • *Choros n.º 14*, coros, banda e orquestra (1928) • *Missa S. Sebastião*, coro a três vozes (1937) • *Mandu-çarará*, coro, incluindo vozes infantis, e orquestra (1940) • *Invocação em Defesa da Pátria*, voz, coro feminino e orquestra (1943) • *Bachianas Brasileiras n.º 9*, coros e orquestra de cordas (1945) • *Canções de Cordialidade*, 5 canções corais (1945) • *Bendita Sabedoria*, coro misto a 6 vozes (1958) • *Magnificat-Alleluia*, voz solista, coro misto e orquestra (1958) • Outras obras, incluindo 35 peças sacras *a capella* (1905-1952).

OBRA DE TEATRO

Izath, ópera (Azevedo Júnior, 1912-1914; estréia 1958) • *Uirapuru* («O Pássaro Encantado»), bailado (1917; estréia 1935) • *Possessão*, bailado (1929) • *Pedra Bonita*, bailado (1933, estréia no mesmo ano) • *Descobrimento do Brasil*, 4 suítes, música de filme (1937) • *Magdalena*, comédia musical (G. Forrest e R. Wright, 1947; estréia 1948) • *Rudá* («Deus do Amor») bailado (1951; estréia 1954) • *Gênese*, bailado (1954) • *Yerma*, ópera (segundo Lorca, 1956; estréia 1971) • *Emperor Jones*, bailado (1956) • *A Menina das Nuvens*, aventura musical (1957-1958; estréia 1960) • *Green Mansions*, música de filme (1958).

Capítulo 23

A música na América Latina

Que Heitor Villa-Lobos tenha sido a figura estrelar da música na América Latina durante uma grande parte deste século não justifica que se subestime a apreciável lista de compositores nascidos no continente americano. Alguns deles, como o mexicano Carlos Chávez ou o argentino Alberto Ginastera, alcançaram grande renome internacional.

Usando de rigor, não seria possível falar de «escolas». A música latino-americana é sempre fruto da inspiração nativa ou conseqüência da cultura européia. Inclusive no que se refere ao folclore, demonstrou-se que, em grande parte, as danças tradicionais da América do Sul são adaptações locais de cantos e danças de antiga tradição espanhola ou portuguesa. Remexendo o passado, outro tanto se pode dizer que ocorreu com a música culta. Embora isto seja evidente, deve assinalar-se a existência de certos matizes, conseqüência das diferentes procedências culturais, da diversidade de fontes musicais e da maior ou menor presença do folclore na música culta desse país. A isto teriam também de se acrescentar os pólos de influência adicionais, resultantes — em especial nos casos do México, América Central, Colômbia e Venezuela — da relativa proximidade dos Estados Unidos, onde os jovens músicos costumam ir para se aperfeiçoarem, e da influência exercida sobre a Argentina, Brasil e Chile pela Europa em geral e por Espanha, Portugal e França em particular.

A este respeito, convém mencionar um fato altamente sugestivo: em 1917 — em plena guerra mundial e estando ainda vivo Claude Debussy — foi dada ao maestro Ansermet a oportunidade de dirigir uma série de três concertos sinfônicos exclusivamente dedicados à música orquestral de Claude Debussy no Teatro Colón, de Buenos Aires. É preciso recordar que, nesta data, a música do compositor francês era ainda tida como esotérica pelo público europeu comum, incluindo o de Paris, para se inferir a notável influência que a música francesa exercia naquela metrópole do rio da Prata.

A influência de raízes populares

Por razões de espaço, o conjunto que vamos abordar está longe de se apresentar como um todo homogêneo; pelo contrário, constitui um verdadeiro mosaico multiforme, sumamente rico na sua origem de bem diferenciada substância popular. E esta substância popular enriquece, sem cessar, o fundo e as formas musicais de tais países, apesar da uniformidade essencial que, à primeira vista, poderia deduzir-se da procedência aparentemente comum das suas origens. Porque, se bem que seja notória — tal como na música norte-americana — a inevitável influência européia, os criadores — aos quais chamaremos «indígenas» apenas para os identificar — não deixaram de se ver cercados de uma maneira constante pela força irresistível das suas raízes populares.

Uma enumeração superficial, traçada aproximadamente de norte para sul, dar-nos-á uma idéia da sua força e riqueza indubitáveis. Assim, prevaleceram nas terras mexicanas danças e canções tais como o *huapango*, o *jarabe*, a *jarana* (ou *harana*), o *chumumbé*, o *torito*, o *jarabe gatuno*, o *pan de jarabe*, o *sonecito de las negras*, o *bejuquito*, o *zanganito*, a *chiquicuarca*, a *indita*, o *lépiro*, o *palomo*, o *caballo*, o *artillero*, e assim sucessivamente. E ficaremos por aqui, pois a lista poderia chegar a ser interminável.

Nas ilhas das Caraíbas, encontramos a *habanera*, a *rumba*, a *conga*, o *son*, o *merengue*, etc. No istmo centro-americano, o *son guatemalteco*, o *danzón*, a *callejera*, o *pasillo*, a *mejorana*, o *punto*, o *tamborita*, etc. O *pasillo* continua a predominar nas terras da Colômbia e Venezuela, além do *torbellino*, do *bambuco* e do *jorongo*. Descendo desde o Equador até ao Peru pelas margens do Pacífico, encontramos o *sanjuanito*, a *zamacueca*, o *yaraví*, a *marinera* e, em época mais recente, embora de indubitável procedência européia, a *valsa peruana*. No Brasil, sobressaem desde há muito o *coco*, os *choros* (dos quais Villa-Lobos tirou tão bom partido), o *maracatu*, a *macumba*, a *embolada*, o *cururu*, a *congada*, o *batuque*, o *samba* e, com decidida influência portuguesa, a *modinha*.

O *huyano* e o *carnavalito*, procedentes do Alto Peru, continuam a dominar no planalto boliviano, enquanto na estreita faixa geográfica chilena é agora senhora e dona a *zamacueca* ou *zambacueca*, que atravessa os cumes dos Andes até às províncias argentinas de Cuyo (Mendoza, San Juan), já no território conhecido nos tempos coloniais por Vice-Reino (posteriormente Províncias Unidas) do Rio da Prata. Por todo este território, hoje em dia distribuído pela parte meridional da atual Bolívia, República Argentina e Uruguai, estende-se a *baguala*, sugestivo canto sobre três notas, tão emocionante como expressivo. E ainda não terminamos; é indispensável referirmos as danças e canções originárias de terras do Pacífico, progressivamente integradas também nas antigas Províncias Unidas do Rio da Prata, tais como a *mariquita* e a *refalosa* (deformação de *resbalosa*), para continuar com o *bailecito*, os delicados *aires*, a *zamba* (derivação com tempo pausado da *cueca*), o *gato* (que, nos guateques, costuma ser continuação obrigatória da *zamba*), a *vidala* e a *vidalita* (a primeira, mais freqüente no Norte, enquanto a segunda predomina nos pampas, tal como os *amores* e o *triste*), o *cielito*, o *pericón* (de incidência máxima na banda oriental), a *cifra* (canção «payadoresca»), a *media caña*, o *montonero*, o *cuan* (dança de salão, que lembra o clássico minueto), a *milonga campestre* (que não se deve confundir com a urbana), a *caramba* (integrada também na terra dos pampas), o *escondido* (outra espécie de minueto, que, como a *condición*, alterna deliciosamente os compassos de 6/8 e 3/4), e assim sucessivamente. Ficaria apenas por citar, dada a sua importância e a atenção suscitada em numerosos compositores do Rio da Prata, o *tango argentino*, arbitrariamente assim designado para o distinguir do *tango flamenco*, com o qual nada tem que ver.

Uma grande parte deste último repertório constitui uma herança folclórica comum às terras que confinam com o

Rio da Prata, que incluem a antiga Margem Oriental, hoje República do Uruguai. Um grande número de compositores e intérpretes de tango costuma ser, por isso, de origem «oriental». E o mesmo acontece com a *milonga* urbana, às vezes chamada *tanguera*, e o *candombe*, de acentuado sabor «afro». Em contrapartida, o *chamamé* de Corrientes é uma desnaturalização, um pouco mais nacionalista, da *polca* paraguaia. Em Corrientes, também é popular a *guarania*. E, por fim, voltando à terra dos pampas, mencionaremos o *triunfo*, a *huella*, a *milonga* rural (tão genialmente cultivada por Atahualpa Yupanqui), o *estilo* e as *tonadas cuyanas*.

A «música culta»

Para o desenvolvimento dos respectivos movimentos musicais e com referência expressa àquilo que se costuma denominar «música culta», no Brasil e na Argentina teve grande importância, desde o princípio, a maior facilidade de comunicação marítima com a Europa. Os primeiros compositores que mostraram um nacionalismo incipiente beneficiaram, além disso, da existência de grandes teatros nas respectivas capitais. Em Buenos Aires, funcionavam o Teatro Colón, fundado no primeiro quartel do século XIX, em 1908 substituído pelo imponente edifício atual, e o Teatro da Ópera (mais tarde demolido). Em Montevidéu, sobressaía, pelo seu prestígio, o Teatro Solís, e, no Rio, o Teatro Municipal.

A sua existência representava, para os jovens compositores, um acicate que, aliado ao gosto imperante na época pela arte lírica, os impelia, tanto na Argentina como no Brasil, para a composição operística. Foi esse o caso do brasileiro Carlos Gomes, e o de Francisco Hargreaves, precursor argentino, que aperfeiçoou os seus estudos em França e cujas primeiras óperas, *A Gata Branca*, *O Vampiro* e *Os Estudantes de Bolonha*, foram dadas a conhecer em Buenos Aires. Por volta de 1875, mantinham-se em atividade, na capital argentina, pelo menos três teatros de ópera onde atuavam, geralmente, companhias líricas italianas itinerantes.

Evolução da música culta no México

O desenvolvimento inicial foi mais lento no México, não obstante a sua riqueza potencial, talvez devido à instabilidade política de que este país sofria. É certo que se representavam, por vezes, obras líricas no Teatro do Palácio do Vice-Rei, na capital asteca, mas eram sempre de procedência européia, assim como as peças de caráter

Os intrumentos musicais que os índios peruanos utilizavam desde tempos imemoráveis eram muito numerosos. Entre eles, o pinkullo *(embaixo, à esquerda), comprida flauta com quatro orifícios, a flauta de Pã ou flauta múltipla (à direita, em cima) e a harpa (à direita, embaixo). Todos estes instrumentos são ainda hoje usados, na sua versão original ou com pequenas modificações.*

Arquivo Selvat

The Image Bank

The Image Bank

instrumental, que, embora não muito amiúde, podiam ser ouvidas. Nos anos de 1870-1871, organizaram-se «Festivais de Beethoven», mas a iniciativa não teve continuidade. Com maior freqüência e melhores resultados, eram representadas breves temporadas de zarzuela espanhola. Devido a essa falta de interesse, que perdurou até princípios do nosso século, a profissão de músico, e sobretudo a de compositor, ficava à margem das aspirações dos jovens. Houve uma exceção: a do infeliz Covarrubias. A ocasional apresentação de alguma companhia lírica vinda do estrangeiro também não foi razão suficiente para que o então jovem compositor Melesio Morales (1838-1908) conseguisse convencer o empresário da época a levar à cena a sua ópera *Ildegonda*. Mais feliz foi Aniceto Ortega (1825-1875), que, algum tempo depois, graças ao interesse demonstrado pelo famoso Tamberlick — em viagem artística por terras mexicanas —, pôde dar a conhecer a sua primeira composição sobre temas presumivelmente autóctones: a ópera *Guatimozín*. Morales acabou também por estrear o seu *Romeu e Julieta*.

Pode dizer-se que foi Felipe Villanueva o verdadeiro precursor do «indigenismo» musical no México, cultivando durante a segunda metade do século XIX temas mexicanos. A revolução política do México provocou, já em pleno século XX, importantes mudanças no campo musical. Carlos Chávez (1899-1978) — que tinha na altura quase 21 anos — foi designado para diretor do Conservatório, fundado em 1877, cargo em que permaneceu até 1934. As suas sinfonias — sobretudo as intituladas *Índia* e *Antígona* — alcançaram grande fama e, na orquestração de alguns dos seus bailados, como *O Fogo Novo* e *Os Quatro Sóis*, incluiu com acerto instrumentos descobertos e adaptados por ele, procedentes da herança indígena. Nos princípios de 1940, Chávez deu, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, por ocasião da magnífica exposição intitulada «Vinte Séculos de Arte Mexicana», uma série de concertos com a cooperação de uma orquestra mexicana na qual foram integrados vários desses instrumentos originários da mais antiga tradição asteca. Além das peças originais e dos arranjos efetuados por Chávez, foram apresentadas outras por Blas Galindo, Luis Sandi e Gerónimo Baqueiro Foster.

A influência de Chávez foi decisiva, principalmente ao fundar a Orquestra Sinfônica do México. Por outro lado, surgiram em terras mexicanas excelentes músicos e compositores, como Manuel Ponce (1882-1948), cuja estada em Paris permitiu-lhe tirar partido do exotismo da música popular mexicana a favor de uma interpretação sobretudo lírica, ou Julián Carrillo (1875-1965), considerado então o criador mais radical do seu país, cada vez mais rico em compositores e aos quais se juntaria, mais tarde, o espanhol Rudolfo Halffter. Blas Galindo (1910), de origem indígena, completou a sua formação musical nos Estados Unidos com Aaron Copland e, além de deixar atrás de si uma obra solitária, contribuiu para a formação de toda uma geração de jovens artistas. Visitou Espanha, onde realizou diversas atuações em 1936, pouco antes de se iniciar a Guerra Civil. Silvestre Revueltas (1899-1940) — também de formação mista, pois estudou nos Estados Unidos com Félix Borowski — foi outra grande figura que, depois

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Na fotografia de cima, Felipe Villanueva (1862-1893), o primeiro que utilizou temas indígenas do México e que cultivou a dança mexicana, *inspirada na contradança cubana. À direita: Carlos Chávez (1899-1978), o músico mais importante do México nos dois primeiros quartéis do século XX.*

de uma vida intensa e rica em obras conseguidas, faleceu em outubro de 1940, precisamente quando o seu bailado *Renacuajo paseador* era interpretado no Palácio das Belas-Artes da Cidade do México. Deixou numerosas e importantes obras, nas quais, além do seu invariável radicalismo, está sempre presente o elemento indígena. Salientou-se também um José Rolón, que estudou durante algum tempo em Paris, sem que, por isso, a sua obra perdesse a forte cor local.

Mas a grande figura da música mexicana é, sem dúvida, Carlos Chávez, não só por ser o chefe indiscutível do movimento indigenista, mas também pela sua formação completa e pela qualidade da sua atividade criadora. Chávez distinguiu-se igualmente como maestro e pelo seu esforço em dar a conhecer no México a música de Stravinsky, Honegger, Poulenc, Schönberg, Varèse e muitos outros.

Nacionalismo e inovação na música argentina

Os músicos argentinos que sobressaíram durante o século XIX foram, sobretudo no princípio, ou bem dotados *amateurs*, homens públicos ou empresários que se sentiam atraídos pela música culta, como Amancio Alcorta ou Vicente López y Planes, ou poetas ilustres, como José Mármol e Olegario Andrade, ou ainda políticos em evidência, como Juan Bautista Alberdi ou Bartolomé Mitre, para muitos dos quais a música constituiria uma paixão absorvente. Profissionalmente falando, o lugar principal corresponde a Juan Pedro Esnaola (1808-1878). Esta fase, decisiva para a música do Rio da Prata, coincidiu com uma manifesta expansão da ópera. Como conseqüência, edificaram-se teatros em diversas capitais de província. Assim, na cidade de Córdova, o Teatro Rivera Indarte apresentava temporadas regulares. E, em Rosário, onde existia uma importante colônia italiana, o Teatro Colón e o Teatro da Ópera, denominados segundo os modelos homônimos da capital federal, coincidiam nos seus programas líricos. Desenvolveram uma grande atividade lírica músicos como Constantino Gaito (*Ollantay Lázaro* e *La sangre*

de las guitarras), Héctor Panizza *(Bizâncio, Aurora),* que acabou por se vincular durante muitos anos à atividade do Scala milanês; Arturo Berutti, que estreou no Scala de Milão *Evangelino* e *Taras Bulba,* e, finalmente, *Os Heróis,* no Teatro Colón, por ocasião da comemoração do centenário da independência da Argentina, em 1910; Felipe Boero *(Tucumán, Raquel, Ariana y Dionisio, El Matrero);* Pascual de Rogatis *(Huemac* e *A Noiva do Herege);* Raúl Espoile *(El candombe federal).* A lista poderia adentrar-se pelo século XX, o que confirma a importância do gênero, que culminou em épocas mais recentes nas criações líricas de Juan José Castro (*A Sapateira Prodigiosa* e *Bodas de Sangue* — ambas de raiz lorquiana e acentuado sabor hispânico — e *Prosérpina e o Estrangeiro,* estreada, primeiro, no Scala e, depois, no Colón) ou na série de óperas de Alberto Ginastera, entre as quais ressaltam *D. Rodrigo* (com libreto de Alejandro Casona) e *Bomarzo* (baseada no romance homônimo de Manuel Mújica Laínez), dada a conhecer em Nova Iorque.

Temos de retroceder no tempo para falar de Alberto Williams (1862-1952), impulsionador do movimento musical argentino, embora tenha realizado os seus estudos musicais em França com César Franck. Williams, de origem britânica pelo lado da mãe, estava ligado por laços de parentesco à distinta família Alcorta; o seu antepassado Amancio Alcorta foi um dos músicos mais notáveis da primeira fase do Rio da Prata. O seu contato ulterior com a terra dos pampas inspirou-lhe a *Suíte de Piano,* op. 32, na qual se define (em 1889) aquela que se deveria designar por «era nacionalista» da música argentina. Escreveu, entre outras obras (com uma certa aspiração infantil de rivalizar, pelo menos numericamente, com Beethoven), nove sinfonias e numerosos poemas sinfônicos, além de peças para piano e deliciosas canções. Nos seus últimos anos, conseguiu inclusive assimilar a técnica impressionista, numa espécie de simbiose com a escala pentatônica tão ao gosto do planalto sul-americano, e que empregava, por vezes, para dar «cor local».

Julián Aguirre (1868-1924) tornou-se famoso — apesar de a sua produção ser muito reduzida — pela bela instrumentação que da sua *Huella y gato* fez o maestro helvético Ernest Ansermet para um dos seus concertos à frente da Orquestra Estable do Teatro Colón. Toda a produção de Aguirre tendia a elaborar uma música argentina com elementos próprios. A partir de Aguirre, iriam aparecer, ou afirmar-se, as figuras de Carlos López Buchardo *(Cenas Argentinas),* Floro Ugarte (*De Tierra,* suíte orquestral), Gilardo Gilardi *(El Gaucho con Botas Nuevas),* Felipe Boero (cujo *Maestro* é uma ópera de subjugante caráter pampiano). Do espírito de Buenos Aires brotaram os característicos tangos de Juan José Castro (1895-1968) e, dentro deste mesmo estilo, há que distinguir José André *(Impressiones porteñas)* e Ernesto Drangosch, de origem boêmia, mas compositor de pura estirpe de Buenos Aires, cuja *Abertura criolla* continua a ser uma autêntica revelação para quantos a ouvem pela primeira vez. São também dignos de menção *o Tango,* de Floro Ugarte, e as *Variações sobre Um Tema de Tango,* de Luis Gianneo. Embora de grande atividade como crítico musical, o que, provavelmente, o impediu de dedicar mais tempo à criação, Roberto García Morillo manteve um bom ritmo como compositor. As suas *Quatro Cantatas Espanholas* são admiráveis, bem como as suas interpretações musicais das «pinturas negras» de Goya, as suas «pinturas» inspiradas em Klee e Mondrian e as *Variações Olímpicas.*

Nesta sumária relação, outro compositor notável, que na sua obra se compraz freqüentemente em exaltar a sua origem galega, é Roberto Caamaño (1923), autor de numerosas canções, um concerto de viola e orquestra e uma *Suíte para Cordas.* Também é digno de menção Rodolfo Arizaga *(Martirio de Santa Olalla).* Mais importante, apesar de demasiado breve em conseqüência da sua constante dedicação à docência, é a obra realizada por Carlos Suffern (1905). Com as *Baladas de Liliencron* pode dizer-se que este compositor representa a introdução do *lied* nesta parte do continente americano. Os *Juegos rústicos* representam um marco na criação musical argentina. Outra composição importante de Suffern é o poema sinfônico *A Noite,* de atmosfera impressionista. É também notável a contribuição de Carlos Guastavino no campo da canção culta de inspiração folclórica *(Jujeña, Se equivocó la Paloma, Bailecito, Danças à Maneira Popular).* Neste panorama superficial da contribuição argentina para a música da América Latina há que referir de novo a arte de Alberto Ginastera, nascido em Buenos Aires, em 1916, e falecido na Suíça, em 1983. Juntamente com Villa-Lobos e Chávez, figura entre os compositores que alcançaram maior reconhecimento internacional. Às suas importantes obras líricas, já mencionadas, terão de se acrescentar, numa rápida enumeração, os dois concertos de piano e orquestra, o concerto de violoncelo, os quartetos n.º 1 e n.º 2 — o último dos quais transcreveu transformando-o num *Concerto para Orquestra,* de envergadura bartokiana — e o quarteto n.º 3, dado a conhecer em Dallas (Estados Unidos) em 1974. Como Schönberg no seu segundo quarteto, Ginastera incorporou no terceiro uma voz feminina, que entoa quarenta poemas de Juan Ramón Jiménez, García Lorca e Alberti. O tratamento das vozes — a humana e as instrumentais — é tão simples e atraente como harmoniosamente lógico, e o resultado, de um efeito deslumbrante. Antes de se fixar em Genebra, em 1971, já realizara um notável trabalho de pedagogia musical no Instituto Latino-Americano de Musicologia de Buenos Aires.

A contribuição brasileira

Antes da independência, já a música, como arte culta, era praticada no Brasil, sobretudo ao nível das funções religiosas. Muitos músicos portugueses atravessaram o Atlântico, mas quando a corte de Lisboa, em virtude da invasão de Portugal pelos exércitos de Napoleão, se transferiu para o Rio de Janeiro em 1808, aí foi encontrar um grande compositor nativo, o mulato P.e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que assegurou o serviço musical da Capela Real até à chegada do célebre Marcos Portugal, que tomará também a direção do primeiro teatro de ópera, o suntuoso S. João, delineado à semelhança do S. Carlos de Lisboa, e inaugurado em 1813 com um drama lírico de um autor brasileiro, *O Juramento dos Numes,* de Bernardo de Sousa Queiroz. Destruído por um incêndio em 1824, já depois de proclamada a independência (1822), sucede-lhe o Impe-

rial Teatro de S. Pedro, que foi cenário de muitas óperas brasileiras. Destas, representa um marco importante *O Vagabundo* (1863), de Henrique Alves de Mesquita, um compositor formado já pelo Conservatório Imperial de Música, criado no Rio em 1848. Outros compositores podem ser citados, como os paulistas Elias Álvaro Lobo, autor de *Uma Noite de S. João* (1860) e, principalmente, João Gomes de Araújo (1846-1943), que, entre outras, como *Carmosina* e *Maria Petrowna*, escritas ambas em Itália, compôs uma *Helena* em português (1911), que retrata aspectos da vida rural. Mas o maior operista brasileiro do período italiano é Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836-Rio de Janeiro, 1896), que se estréia no entanto com duas óperas em português: *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), cantadas na capital fluminense. Tendo seguido nesse último ano para Itália a fim de se aperfeiçoar, a sua ópera *O Guarani* alcança enorme êxito no Scala de Milão, em 1870. Outras se seguiram, como *Fosca, Maria Tudor, Salvador Rosa, O Condor,* nas quais, mais do que o tipismo de alguns dos temas, prevalece a influência italianizante.

À margem do repertório italiano, a formação da música popular oferece o panorama de uma miscigenização paralela à que se verifica na sociedade brasileira. Mais do que o elemento autóctone, ameríndio, a colonização portuguesa funde as suas contribuições próprias com as africanas, trazidas pelo negro que, desde o século XVI, foi levado para o Brasil. Como escreveu Luciano Gallet: «A contribuição musical do luso, no Brasil, foi tão importante e tão duradoura quanto a do negro.»

As primeiras manifestações do impulso nacionalista surgiram — a reboque da criação popular — antes do fim do século XX. *Sertaneja* (1869) foi, segundo os historiadores brasileiros, uma das primeiras obras que poderia ser considerada erudita onde foram aproveitados elementos provenientes do folclore. Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) foram as figuras mais importantes desse período inicial, mas coube a Villa-Lobos consolidar a linguagem musical autenticamente brasileira, como tratamos nos antecedentes capítulos desta obra. Entre os compositores brasileiros distinguem-se claramente duas tendências principais. Por um lado, os seguidores dos princípios expostos por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre Música Brasileira*. Encabeçados por Camargo Guarnieri (1907), os representantes mais notáveis desta tendência — que veio a denominar-se «nacionalista» — foram Luciano Gallet (1893-1931), Óscar Lorenzo Fernandes (1897-1948), a quem se devem *Batuque*, muito bonitas canções e um notável quarteto; Francisco Mignone (1897), autor de *Congada*, das memoráveis *Valsas de Esquina*, *Festas das Igrejas*, *Maracatu de Chico Rei* e da ópera *Sargento de Milícias*, e finalmente, César Guerra Peixe (1914).

Outros compositores formaram o grupo Música Viva, resultado dos trabalhos de um teórico de tendências radicais: Hans Joachim Koellreutter. Integraram-no um desertor do grupo nacionalista, Guerra Peixe, Cláudio Santoro (1919), um dos mais divulgados no estrangeiro, Eunice Catunda (1915), Edino Krieger (1928) e outros, que aproveitavam os recursos de composição do nacionalismo e do dodecafonismo. O sempre instável e inquieto Guerra Peixe assim como Santoro cedo abandonaram a Música Viva para adotarem outras posições estéticas. Depois, a incorporação de figuras tais como Theodore Nogueira, Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcellos e Mário Nobre, sem esquecer a publicação de vários manifestos, manteve acesa a polémica com os representantes da tendência anterior. Por outro lado, a lista não ficaria completa sem mencionarmos alguns independentes como Ernst Mahle, Gilberto Mendes, Mário Ficarelli, Brenno Blauth e figuras da geração mais nova como Willy Corrêa de Oliveira (1938), Lindembergue Cardoso (1939), Almeida Prado (1943) ou Jorge Antunes (1942), que enveredaram pelas

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

À esquerda: cena de Don Rodrigo, *ópera de Alberto Ginastera, montada no State Theater, de Nova Iorque. Em cima: Ernesto Drangosch (1882-1925), compositor e pianista argentino de grande prestígio, cuja obra se inscreve integralmente na temática do grupo nacionalista.*

correntes experimentalistas, inclusive a eletrônica. Embora as tendências radicais pareçam ter ganho a batalha, surgem, de vez em quando, novos rebentos de «radicalismo nacionalista». Isto permite esperar que as águas voltem ao seu leito e que a música brasileira, sempre tão vital no domínio do popular, recupere a sua forte personalidade.

A música culta no resto do continente

Como disse Nicolas Slonimsky, numa frase mais espirituosa do que ponderada, «o Uruguai é, musicalmente falando, uma dependência da Argentina». A verdade é que, nem no campo musical nem em qualquer outro aspecto humano, há fronteiras entre estes dois países.

Entre os expoentes máximos da música «oriental» figuram Vicente Ascone, Luis Cluzeau Mortet, Eduardo Fabini (autor dos belos poemas *Campo* e *La isla de los ceibos*) e Carlos Pedrell (nascido na província uruguaia de Minas, em 1878, e falecido em Paris, em 1941), sobrinho de Felipe Pedrell, com quem estudou em Barcelona. Até 1921, residiu na capital argentina, onde foi inspetor de música do Conselho Nacional de Educação. Entre a sua produção — na qual abundam as canções — sobressai uma ópera, *Ardid de amor,* apresentada no Colón, de Buenos Aires, sob a direção de Marinuzzi, na temporada de 1917. Uma segunda ópera, *La guitarra,* já foi estreada em Paris. Também deixou uma obra importante Carlos Estrada (1909-1970), em quem a influência francesa — muito mais notória do que em Pedrell — resultou dos estudos que fez em Paris com Roger Ducasse e Henri Busser. Compôs sobretudo canções muito belas, entre as quais ressalta *Caminhos Tristes.* Há que mencionar também Héctor Tosar Errecart, originalmente inclinado para um certo classicismo, mas, mais tarde, seguidor de um são nacionalismo, patente na sua *Dança criolla,* para orquestra.

Quando morreu, o boliviano Eduardo Caba deixou uma obra atraente, embora não importante. Estudou e passou parte da sua vida em Buenos Aires, onde era muito apreciado pela sua inclinação pelo nacionalismo, baseado nos temas e atmosfera tão característicos do planalto boliviano. As suas obras mais interessantes são *Poema de la quena* e *Poema del charango.* Depois de residir e estudar na capital argentina, mudou-se para Espanha, onde se aperfeiçoou com Joaquín Turina e teve lições de direção orquestral com Bartolomé Pérez Casas. Ao regressar a La Paz, tomou a seu cargo a direção do recém-fundado Conservatório desta cidade.

Da Colômbia deve recordar-se Guillermo Espinosa (1905), residente, durante muito tempo, nos Estados Unidos, onde foi apreciado como compositor e regente de orquestra. Mais vasta, ainda que pouco conhecida, é a obra do seu predecessor Guillermo Uribe Holguín.

Em Cuba, desaparecidos há já algum tempo Amadeo Roldán e Alejandro García Caturla, que apontaram rumos ao nacionalismo cubano desde os primeiros decênios deste século, converteu-se em figura de relevo José Ardévol, nascido em 1911 e naturalizado cubano. Possui uma obra volumosa, e amiúde brilhante, em que prima o sabor hispânico em *Burla de don Pedro a caballo,* cantata sobre texto de García Lorca. Na sua última fase, a obra de Ardévol transcende um inteligente regresso à simplicidade. Não é muito o que se sabe do momento atual da música cubana e o pouco que nos chega não nos leva a deduzir que os jovens compositores se encontrem numa fase especialmente propícia, mas seria injusto não mencionar Julián Orbón (nascido em Avilés, mas nacionalizado cubano).

No Chile, realizaram-se valiosas experiências no campo da música de inspiração folclórica, ao mesmo tempo que as tendências reveladas no terreno mais erudito confirmam forte inclinação hispânica. Entre os músicos já desaparecidos, podemos referir os irmãos Adolfo e Humberto Allende. Por sua vez, em época mais recente, Juan Casanova Vicuña evidenciou-se pelo sabor autóctone de grande parte das suas composições orquestrais. Domingo Santa Cruz e Enrique Soro são também músicos notáveis, tal como Acario Cotapos, *enfant terrible* da música chilena dos anos 50.

No Panamá, onde o predomínio do folclore é total, distinguiu-se um original músico de cor, Roque Cordero, autor — a partir do *Capricho interiorano* (1939) — de várias composições de acentuado sabor popular, cheias de sutilezas rítmicas. Finalmente, no que toca à República do Paraguai, teríamos de mencionar alguns compositores de música popular, decididamente melódica e de inspiração indígena, como José Assunción Flores e Remberto Giménez. Este último foi diretor da Escola Normal de Música de Assunção e da Orquestra Sinfônica Paraguaia. Quanto a Flores, muitas das suas *guaranias* — a mais famosa é, sem dúvida, *India* — souberam conquistar uma bem merecida popularidade. O mesmo se poderia dizer de Félix Pérez Cardoso, virtuose de harpa indígena e também autor inspirado de um grande número de composições.

Salmer

Inaugurado em 1856, o Teatro Solís, de Montevidéu, simbolizou o grande reinado da ópera italiana, em confronto com a zarzuela, a tonadilha ou os melólogos, predominantes naquelas terras durante o primeiro quartel do século XIX.

Perfil biográfico

Capítulo 24

Bartók, um investigador do folclore

Bartók foi um artista insigne, um grande musicólogo e pianista excepcional, um chefe de fila do nacionalismo musical. Mas foi, ao mesmo tempo, um livre pensador, um socialista, um artista comprometido — a efêmera república de Béla Kun, que muitos dos seus biógrafos insistem em evitar com mais malabarismo do que êxito, mostra-nos um artista, não um político, que prestou a sua colaboração a um regime cuja única identidade pretendia ser obtida num futuro que não existiu devido à intervenção estrangeira —, um homem honrado, um sentimental e um patriota, desses que não sabem fazer negócio com a palavra «pátria».

Infância e adolescência

Béla Bartók nasceu em 25 de março de 1881, em Nagyszentmiklós, aldeia da província de Torontol (incorporada na Romênia em 1920), na Transilvânia húngara. O pai, Béla Bartók, que era diretor de uma escola agrícola, tocava nos momentos de ócio violoncelo numa pequena orquestra de amadores. A mãe, Paula Voit, também amadora de música, tocava piano. A infância de Béla Bartók, que, segundo tudo indica, se deve ter desenrolado num ambiente de tranqüilidade presidido pela música, viu-se bruscamente alterada pela morte repentina do pai, em 1888. Este duro golpe do destino e as contínuas mudanças de residência a que Paula teve de se submeter, com o fim de conseguir um ambiente estável onde pudesse dar lições de piano, único meio de subsistência da família, ajudaram, sem dúvida, a moldar o caráter tenso e profundo, introvertido e sensível, do jovem Béla. Depois de residirem dois anos em Nagyvárad (hoje Oradea Mare, na Romênia), onde Béla teve lições de piano com o professor Ferenc Kersch, e outros dois em Nagyszöllös (Tchecoslováquia), Paula, Béla e a pequena Elsa instalaram-se em Pozsony (atualmente Bratislava, capital da Eslováquia, na Tchecoslováquia) nos finais de 1893.

G. D. Hackett

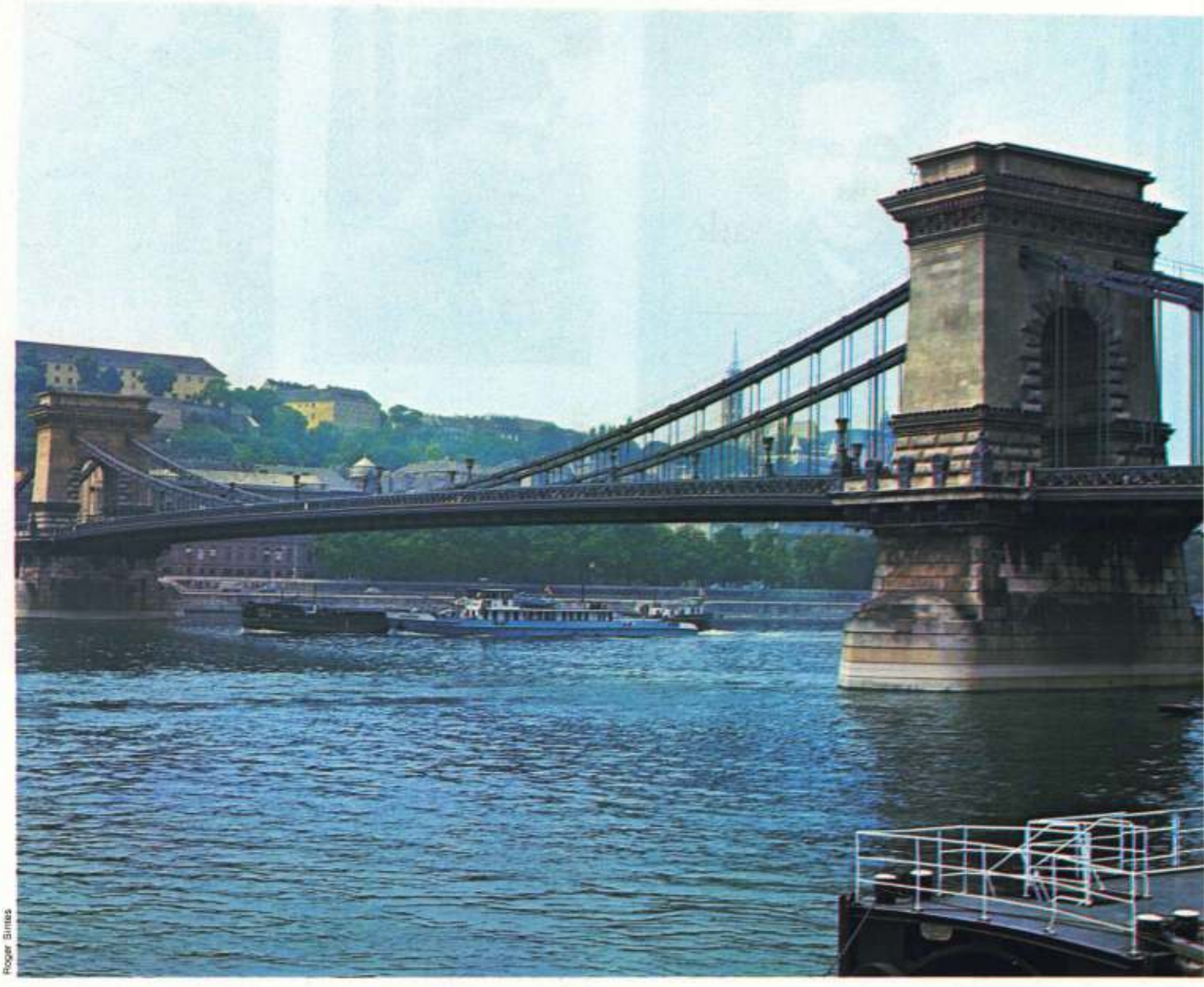
G. D. Hackett

À esquerda: edifício da Escola de Agricultura de Nagyszentmiklós, de que era diretor Béla Bartók pai. Ali nasceria o futuro grande compositor. Na fotografia de baixo, tirada em 1892, em Nagyszöllös, onde viviam com a mãe, Béla e sua irmã Elsa.

Nesta cidade, grande centro comercial onde a cultura e as artes tiveram um desenvolvimento próprio, Bartók recebeu lições de piano e harmonia de László Erkel, filho do compositor Ferenc Erkel. A sua formação musical progrediu de tal modo que em breve se impôs a necessidade de ter acesso a estudos mais elevados. Na altura, tentava-o estudar em Viena, cidade musical por excelência, mas o seu nacionalismo nascente e a amizade com Ernö von Dohnányi levaram-no finalmente a inscrever-se no Conservatório de Budapeste em 1899. Neste ano e no seguinte, Bartók adquiriu uma considerável experiência nos palcos e nos fossos de orquestra como hábil instrumentista. Em 1901, foi-lhe concedido o Prêmio Liszt de Piano, o que lhe trouxe a quantia nada desprezável de duzentos florins. Além disso, começou, embora com reduzido benefício econômico, a dar lições como professor de piano e de teoria.

Primeiras obras

Na transição do século, cristalizou em Bartók o sentimento do nacionalismo musical, tentativa de consecução



Roger Sinteis

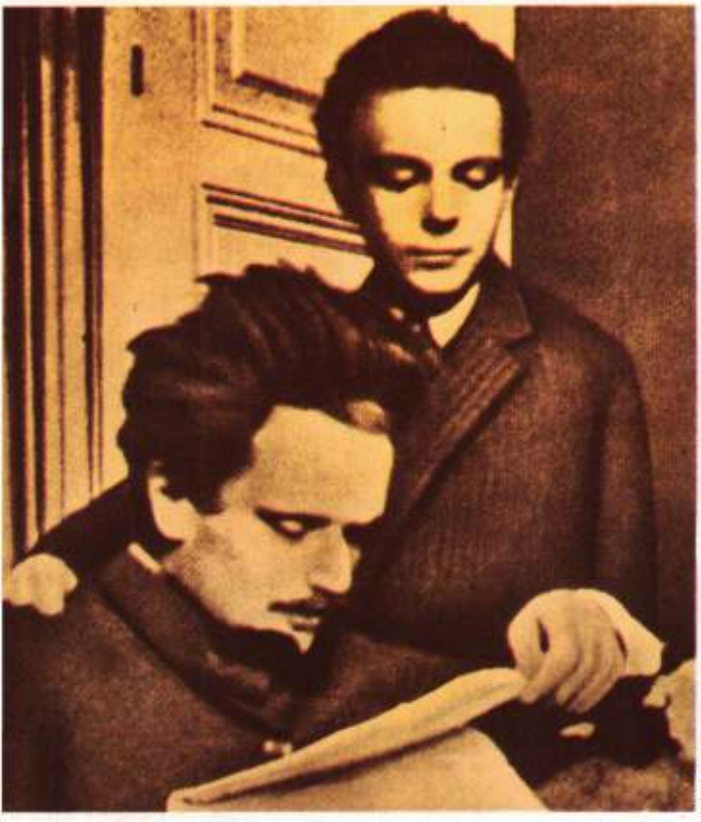
Nos começos do século, o nacionalismo musical de Bartók começava a ter formas precisas. Mudou-se então para Budapeste, onde, pouco depois, o seu poema sinfônico Kossuth *provocaria escândalo entre os seus ouvintes austríacos. Na fotografia de cima, uma vista de Budapeste, com a Ponte das Cadeias sobre o rio Danúbio, e, ao fundo, as colinas de Buda.*

de uma música húngara contraposta à superioridade germânica, numa altura de regresso às compilações folclóricas, agora com um caráter mais seriamente científico. Em 1902, compôs a primeira obra que não achou necessário ocultar ou destruir, o *Scherzo*, e, em 1903, o poema sinfônico nacionalista *Kossuth*. Os estudos chegavam ao fim e havia boas razões para lhe vaticinar um excelente futuro como instrumentista. Mas negou-se de novo a ir estudar para Viena, onde podiam reconhecer o seu promissor talento. Uma vez mais, preferiu Budapeste.

Em 1903, tentou estabelecer um repertório e ampliar horizontes de influência. Mudou-se para Berlim, onde deu alguns concertos e conheceu Busoni. Também executou a parte solística do concerto n.º 2, de Beethoven, no Konzertwerein, de Viena. Em 1904, estreou *Kossuth* em Viena e Manchester e compôs um quinteto com piano, a *Rapsódia*, op. 1, e o *Scherzo* para piano e orquestra, op. 2. Neste ano, entrou, pela primeira vez, em contato com a música rural húngara, descobrindo aquela que seria para ele a verdadeira música nacional.

No ano seguinte, efetuou uma série de investigações entre os camponeses, com grandes dificuldades que ele próprio narrou nas suas cartas, mas com os resultados patentes nas suas coleções, transcrições e artigos sobre o assunto. Parte do trabalho foi realizada com Kodály e juntos publicaram, em 1906, uma coleção de *Vinte Canções Populares Húngaras*.

1905 foi um período rico em acontecimentos. Nesse ano, Bartók visitou Paris e concorreu ao Prêmio Rubinstein, como pianista e compositor, com uma transcrição para piano e orquestra da rapsódia e do quinteto e com uma sonata de violino. O prêmio para o melhor instrumentista foi conseguido pelo então muito jovem Wilhelm Backhaus e o de composição não foi atribuído. De qualquer modo, e apesar do que isso lhe doeu, a estada de Bartók em Paris foi muito positiva, na medida em que significou um primeiro contato com os círculos artísticos e ideológicos daquela «Ville Lumière».



Edimedia

G. D. Hackett

Em 1906 foram publicadas as Vinte Canções Populares Húngaras, *compostas em colaboração por Bartók e Kodály (ambos na fotografia da esquerda). Em cima: Marta Ziegler, aluna de Bartók na Academia, com quem este contraiu casamento em 1909, quando Marta contava 16 anos.*

A coleção de canções compostas em colaboração com Kodály em 1906 teve um acolhimento favorável entre uma minoria de músicos que compreenderam o seu significado, mas Bartók e Kodály sentiram a falta de um público burguês e ilustrado que apoiasse as suas criações e possibilitasse o aparecimento de uma arte nacional. Por outro lado, em 1907, Bartók ingressou na Academia de Budapeste e Kodály fê-lo em 1908. Começou, assim, um longo itinerário pedagógico que os levaria a criar, quase a partir do nada, uma escola nacional que nem as convulsões dos anos 30 poderiam desviar.

Deste homem com um mundo interior tão rico, de tão tempestuosos estados de consciência, que, em geral, não transpareciam para o exterior mas que se expressavam nos seus escritos mais ou menos íntimos, e naquele rosto belo, tenso e penetrante que só a amargura do tempo suavizaria, pouco sabemos sobre a sua vida sentimental anterior a esta época. Em 1907, devia estar no apogeu a relação especialíssima com Stefi Geyer, a quem escreveria longas epístolas e a quem dedicou um juvenil concerto de violino.

Mas foi também neste ano que conheceu uma estudante de piano muito jovem, Marta Ziegler, que, na altura, tinha apenas 14 anos e com quem casou em 1909. Esta época tornou-se especialmente importante pela sua mudança de orientação, em parte devida ao descobrimento de Debussy. Assim, podemos falar do fim do «jovem Bartók» e do começo de novas orientações estéticas e ideológicas. Recém-casado, voltou a Paris, onde frequentou os círculos musicais em plena ebulição da capital francesa, mas malogrou-se a sua tentativa de ser apresentado a Debussy. Em 1910, nasceu o primeiro filho. No mesmo ano, estreou o quarteto op. 7. À hostilidade do público compatriota sucedeu, no ano seguinte, o bom acolhimento que a esta obra foi dispensado em Paris, Holanda, Berlim e Viena. Esta hostilidade impediu que se concretizasse no seu país o projeto de criar uma sociedade destinada a estrear obras de autores jovens, como Bartók e Kodály, que não conseguiam transpor as portas das salas de concertos oficiais.

Talvez por estas rejeições, sentiu-se Bartók motivado a intensificar as suas investigações folclóricas e a ampliar os seus conhecimentos musicais. Em 1913, realizou uma viagem pelo Norte de África, donde voltou com importantes achados. Não deixa de ser cruel que essa evolução pessoal — talvez geracional — coincidisse com o conflito de ódios desencadeado em 1914. Nesta fase, em que a influência de Debussy atingiu nele o ponto máximo, terminou um tríptico cênico formado por *O Castelo do Barba Azul, O Príncipe de Pau* e *O Mandarim Maravilhoso*. Configurava-se já um estilo próprio que se pode chamar «de maturidade» (o «folclore assumido» ou «imaginário» como fórmula de expressão bartokiana). Escreveu, além disso, o quarteto n.º 2 e uma copiosa obra pianística e vocal de raiz popular.

Lampejos de independência política

O entusiasmo e a capacidade de Egisto Tango, diretor da Orquestra de Budapeste, tornaram possível a estréia, em 1917, de *O Príncipe de Pau*, bailado composto entre 1914 e 1916, e, no ano seguinte, a de *O Castelo do Barba Azul*. O final da Primeira Guerra Mundial, que coincidiu com a conclusão da terceira obra dramática, *O Mandarim Maravilhoso*, implicou o desmantelamento do Império Austro-Húngaro, ao ser exigida, pela aplicação do princípio das nacionalidades, a independência de todos os povos integrados na Dupla Monarquia. A Hungria foi a primeira a declarar-se independente, mas, como parte da Dupla Monarquia, foi considerada responsável pelo conflito bélico e obrigada, pelo Tratado

Na imagem de cima, um postal que mostra uma rua de Manchester, enviado por Bartók, em fevereiro de 1904, ao seu professor István Thomán. Quando este pediu a aposentação, em 1907, Bartók sucedeu-lhe no seu cargo na Academia. Depois de um divórcio amistoso da sua primeira mulher, Bartók casou com Ditta Pásztory (ambos em cima, à direita), outra aluna sua, em 1923. Ditta ingressara na Academia de Música em 1921.

de Trianon (1920), a dolorosas cedências que a truncaram como povo e como território. Mas, então, o país já tinha vivido a efêmera revolução comunista de Béla Kun, primeiro mimetismo europeu da admirada experiência soviética, na qual Bartók, encarregando-se da organização musical, embora não tanto como o libretista das suas primeiras obras para o teatro, o poeta Béla Balász. A paz dos anos 20 foi marcada pela amargura de uma independência presidida pelo desmoronamento da Hungria sonhada e pelo governo das classes altas de sempre. A tudo o que se disse há que acrescentar a atitude hostil de certos profissionais do patriotismo que acusaram de pró-romenas as coleções de música popular de Bartók.

Coincidindo com a sua maturidade expressiva e humana, Bartók rompeu com a primeira mulher e casou-se em segundas núpcias com Ditta Pásztory, em agosto de 1923. Publicou também importantes trabalhos sobre música popular, que foram traduzidos para outros idiomas e começou a ser conhecido como concertista internacional. Em 1924, nasceu seu filho Peter. Nos anos seguintes, escreveu numerosas composições de piano, de câmara (entre elas, os quartetos n.º 3 e n.º 4), o concerto de piano n.º 1 e a *Suite de Danças*. Em 1925, gravou, pela primeira vez, uma obra sua, o quarteto n.º 2, com Paul Hindemith na violeta. Nos finais dessa década, Bartók conheceu, durante uma digressão pela União Soviética, o jovem Paul Sacher, fundador da Orquestra de Câmara de Basiléia, pela qual seria repetidamente convidado na qualidade de compositor.

Em 1930, publicou a última grande coleção de *Canções Húngaras* e escreveu a importante *Cantata Profana* e, em 1931, terminou o concerto de piano n.º 2, que seria estreado dois anos depois.

O triunfo do nazismo

Nos anos 30, frutificou o que tinha sido incubado durante a década anterior. Por um lado, o mecanismo revolucionário, com modelo soviético; por outro, a ascensão do fascismo como promessa ilusória de restauração. A crise econômica e os supostos avanços do primeiro serviram de justificação para a paulatina implantação do segundo. Foram anos especialmente dolorosos para Bartók e para os seus, anos de retrocesso da democracia e da razão, dois dos ideais da sua geração. Mas também implicou para a Europa, e especialmente para a Hungria, a influência de um germanismo monolítico e totalitário. O governo húngaro juntou a sua sorte à do grande vizinho nazi, na esperança de que fosse revisto o Tratado de Trianon. Conseguira-se esta truncada independência de Viena para, poucos anos depois, se cair na órbita nazi? Muitos, como Bartók, fizeram então essa pergunta.

A implantação do nacional-socialismo na Alemanha e o *Anschluss* austríaco, com a total nazificação de todas as atividades, levaram-no a quebrar todos os tipos de relações artísticas com estes países. Interrompeu até uma longa relação com a sua editora, a Universal vienense, e mudou para a Boosey and Hawkes londrina. Em 1934, viu-se aliviado das suas obrigações pedagógicas para entrar para a Academia Húngara de Ciências.

Graças a isso, pôde ampliar os seus estudos musicológicos na Turquia em 1936. As obras compostas por Bartók durante a segunda metade desta década figuram entre o que há de melhor na sua produção. Em 1934 e 1939 escreveu os quartetos n.º 5 e n.º 6; para a Orquestra de Câmara de Basiléia, do seu amigo Paul Sacher, compôs em 1936 a *Música de Cordas, Percussão e Celesta;* de 1937 é a sonata de dois pianos e percussão e de 1939 o *Divertimento para Orquestra de Cordas*. A pedido do virtuose Zoltán Székely, compôs o que constitui uma das mais felizes incursões concertantes para o violino do século XX e de todo o seu repertório, o concerto n.º 2. O ponto culminante da criatividade de Bartók coincidiu com o avanço aparentemente imparável do nazismo, com a rarefação da atmosfera européia. Na primavera de 1939, Bartók retirou-se para trabalhar na calma e no isolamento da Suíça. Aí, compôs o citado *Divertimento* e começou o quarteto n.º 6.

O exílio

Depois de vários anos de dúvida, parecia decidido a ficar na Europa, mas a morte de sua mãe, em dezembro de 1939, quebrou o único vínculo que o retinha e, na primavera de 1940, partiu para uma digressão de concertos pelos Estados Unidos. Quando regressou, em maio desse ano, Ditta e ele deram um concerto de despedida e, após uma longa odisséia, que incluiu o extravio de bagagens, passaram por Lisboa e chegaram a Nova Iorque, a 30 de outubro de 1940.

A ansiedade perante os acontecimentos, as viagens, a preocupação de não poder levar a cabo em Budapeste a recolha de canções romenas, a morte de sua mãe, o exílio, a hostilidade de um mundo tão diferente da Europa Central, etc., são fatores que poderiam explicar a razão por que este criador de quase 60 anos tivesse ficado tanto tempo sem escrever.

A princípio, as coisas correram bem: diversos concertos do casal, nomeação de Béla como doutor *honoris causa* pela Universidade de Columbia, contrato com a mesma Universidade para a elaboração do material iugoslavo que o falecido Milton Parry deixara pendente... Difícil foi, neste homem já velho, apegado a uma terra muito diferente, a adaptação à grande metrópole norte-americana. Além disso, os problemas econômicos começaram a ser consideráveis, ao mesmo tempo que a incompreensão das suas obras foi cada vez mais evidente num país que recebera tão magnificamente outros compositores contemporâneos. O trabalho de alguns amigos foi dificultado pela orgulhosa obstinação de Bartók em não aceitar o quer que fosse que se assemelhasse a uma esmola. Mas uma doença, impossível de diagnosticar, que se manifestou a partir de 1942, forçou-o a aceitar algumas ajudas. Reiner, Szigeti e outros conseguiram que Kussevitzki lhe encomendasse uma obra orquestral. Foi a sua primeira criação depois do quarteto n.º 6, de 1939. Por seu lado, Menuhin encomendou-lhe a sonata de violino solo.

As perspectivas pareciam tornar-se claras na Europa, em 1942, e foram manifestamente favoráveis em 1944. Mas a doença continuou a minar Bartók. Em 1945, compôs o concerto n.º 3 de piano, destinado a Ditta. Não pôde escrever os compassos finais. Também começou a composição de um concerto de violeta por encomenda de William Pemrose, mas não chegou a terminá-lo. Uma recaída, que coincidiu com o intenso trabalho nas duas obras, levou-o à morte em 26 de setembro de 1945, quando a guerra já tinha terminado e as ruínas européias não impediam o otimismo e quando retomara o contato com os amigos isolados na Hungria.

A morte de Bartók longe do seu país talvez possa ser interpretada como o terminar de uma lenta agonia, de uma espécie de autodestruição que começou quando decidiu exilar-se depois da morte de sua mãe. Talvez o destino de Bartók estivesse ligado ao malogro da Hungria depois da Primeira Guerra Mundial, à ausência de trabalho criador para o teatro. Além disso, Bartók foi um homem apegado à terra, amante dos camponeses e dos utensílios não fabricados em série (como dizia a propósito dos objetos domésticos dos rurais). Um dos traumas da geração de Bartók foi, talvez, o da brutalidade da transição de uma vida campestre onipresente para o estilo de vida de uma sociedade capitalista, urbana e anônima. A sua fuga para uma América muito mais avançada, moderna e massificada, implicou, sem dúvida, um rude golpe que não conseguiu superar. □

G. D. Hackett

Na fotografia de cima, um momento do concerto com que Bartók e sua mulher se despediram, a 8 de outubro de 1940, da Academia de Música de Budapeste, antes de partirem para os Estados Unidos.

Os restos mortais de Béla Bartók foram sepultados no cemitério de Fern Cliff (imagem de baixo). Foi uma cerimônia simples, a que assistiram uns quantos amigos e seu filho Peter.

G. D. Hackett

Capítulo 25

Nacionalismo e folclore

A imagem de cima mostra Kossuth, o chefe lendário dos húngaros, falando a um grupo de camponeses. O poema sinfônico de Béla Bartók, Kossuth, *foi a primeira expressão do seu inflamado nacionalismo.*

Para além dos *lieder* e de algumas peças de câmara compostas no início da juventude e que, mais tarde, rejeitou como inapresentáveis, as primeiras composições de Bartók correspondem ao período compreendido entre os 21 anos e o momento em que a benéfica crise do contato folclórico o impeliu para outros caminhos. Entre 1903 e 1908, os antigos ídolos de Bartók coexistiam com novas admirações. Não é fácil exagerar até que grau a revelação de Richard Strauss sublevou as concepções estéticas deste jovem. Pelo menos duas das suas partituras orquestrais são diretamente aparentadas com *Assim Falou Zaratustra,* que Bartók conheceu em 1902. Estas obras são o *Scherzo* daquela que poderia ter sido a sinfonia em mi bemol maior e o poema sinfônico *Kossuth,* que deve o seu nome ao herói nacionalista húngaro. No que se refere ao *Scherzo,* é de notar que se trata da única incursão de Bartók no campo da sinfonia e que o resto da partitura ficou sempre no seu estado original para piano. Com o tempo, Bartók deve ter considerado que o gênero «sinfonia» devia demasiado à tradição alemã e austríaca para poder encontrar nele a linguagem original e nacional que pretendia.

Kossuth é uma partitura com explícitas referências exteriores, como batalhas, retratos psicológicos, marchas fúnebres, burlesca alusão ao hino austríaco, etc. A obra foi estreada em janeiro de 1904, em Budapeste, e, no mês seguinte, em Manchester, mas não voltou a ser interpretada em vida do compositor. O *Scherzo* é um bom exemplo dessa convivência de elementos influentes. Ao lado do colorido e das inflexões próprias do *Zaratustra,* de Strauss, permanece a atmosfera, profundamente assimilada, de Brahms. Como tantos outros compositores que, mais tarde, iriam criar a grande música do nosso século, Bartók iniciou-se com obras próprias do pós-romantismo. A influência de Brahms é também evidente no quinteto de piano e cordas (1904).

O grande pianista que Bartók sempre foi começou por escrever obras para tecla. Afora as repudiadas, há duas composições de 1903 e 1904 que se apresentam como obras longas, afastadas de qualquer influência folclórica, mas que pretendem uma filiação húngara com maior ou menor intensidade. Na linha dos estudos e das obras brilhantes do gênero, encontram-se as *Quatro Peças* de piano, onde, às influências de Liszt ou Chopin, se junta uma prematura «tentação francesa». As *Quatro Peças* possuem uma rígida e bem assimilada estrutura formal. Pelo contrário, a outra obra de piano do jovem Bartók preferiu a liberdade da rapsódia, se bem que o capricho estivesse excluído do rigor deste principiante. *A Rapsódia n.º 1,* de que existe uma segunda versão para piano e orquestra, é explicitamente herdeira do pianismo nacionalista de Liszt.

A *Suíte n.º 1,* para orquestra, op. 3, é a mais importante criação juvenil de Bartók. De beleza por vezes serena, por vezes inflamada, é uma obra-prima que, ao mesmo tempo, representa o fim de um caminho. «Trata-se de um marco na história da música húngara», escreveria Ferenc Bónis. «Na perspectiva do século XIX, constitui a cúpula de cem anos de desenvolvimento musical [...], cujas origens se podem aperceber nos finais do século XVIII [...]. Com a *Suíte n.º 1,* para orquestra, Bartók obteve a mais alta expressão da música romântica húngara.» Curiosamente, esta página nacionalista foi estreada em Viena, nos finais de 1905, pela Filarmônica da capital dirigida por Ferdinand Löwe. Era ainda a lendária Viena de antes da Primeira Guerra Mundial, sem liberdades e condenável no aspecto político, mas a Viena de Mahler e do jovem Schönberg, de Kokoschka, Klimt e Freud.

Tudo mudou com a *Suíte n.º 2,* para orquestra, op. 4, que apresenta claros pontos de transição. Segundo diz Melinda Berlász, há na partitura três componentes que ilustram o que acabamos de referir. Um dos estratos inspira-se no Liszt moderno não nacionalista, outro continua a tradição romântica húngara e o terceiro traz já elementos próprios das melodias pentatônicas dos camponeses húngaros. Começada em 1905 e terminada em 1907, esta obra foi alvo de várias revisões, o que revela a predileção do autor por esta suíte, ao contrário do espírito crítico com que encarou a maior parte da sua produção juvenil.

No fim do primeiro período, e além das interessantes *Canções Húngaras,* Bartók compôs um concerto de violino que foi considerado perdido até que aquela a quem foi dedicado, Stefi Geyer, revelou a sua existência antes de falecer em 1956. O primeiro andamento fornece o material dos *Dois Retratos,* op. 5, uma das obras de juventude em que já se podem notar traços característicos do Bartók maduro. O concerto, que tomou o n.º 1, foi estreado por Scheeberger em 1958, com a orquestra de Paul Sacher.

Em 1907, quando a vocação folclorista de Bartók era já um fato, descobriu a música de Debussy. As *Três Canções Populares Húngaras do Distrito de Csík,* para piano solo, foram a primeira transcrição para tecla das suas recolhas entre os camponeses. Quanto às duas interessantes séries de *Quatorze Bagatelas,* de 1908, e às *Dez Peças Fáceis de Piano,* do mesmo ano, são expoentes dessa influência folclórica acompanhada de contribuições debussyanas.

Na fotografia, Stefi Geyer (1888-1956), uma brilhante violinista húngara que foi o amor impossível de Béla Bartók. Depois de 1907, data em que escreveu uma melodia melancólica, com «o leitmotiv de Stefi», o músico manteve com ela, ao longo de trinta anos, uma afetuosa correspondência.

G. D. Hackett

O coroamento deste período é constituído pelo quarteto n.º 1, op. 7. Esta obra, os *Dois Retratos* e o descobrimento da música popular são as grandes realizações com que termina esta fase do «primeiro Bartók».

Vitalidade de uma ideologia

Quando Bartók nasceu, a Hungria pertencia à vasta e débil unidade política do império dos Habsburgos. O desmembramento do Estado multinacional, após a derrota de 1918, foi feito apenas com a aplicação teórica das nacionalidades, uma vez que uma boa parte da Hungria foi repartida entre as nações «subjugadas», as novas Romênia e Tchecoslováquia e, em maior medida, a Iugoslávia. Não pôde ser mais triste a independência e mais diferente dos sonhos construídos. Bartók pertenceu a essa geração que contemplou o malogro dos seus anseios. Não se tratou só de um malogro político, mas de um malogro como nação. Todavia Bartók foi o melhor exemplo da vitalidade de uma ideologia. Quando ele e Kodály começaram a compor, a Hungria encontrava-se no mais profundo subdesenvolvimento musical. Eles, e outros como eles, conseguiram elevá-la a uma escola nacional de primeira grandeza.

E se isto é assim no plano pedagógico e no criativo, mais importante é a contribuição do nacionalismo bartokiano para a investigação científica da música popular. Quando, cerca de 1904, o jovem Bartók começou a recolher algumas canções de camponeses, trabalho em que, seguidamente,

G. D. Hackett

Bartók era um homem de poucas palavras, o que tornava difícil o seu relacionamento com os outros. Contudo, transformava-se numa pessoa encantadora quando trabalhava com a gente do povo. Na imagem, aparece com um grupo de camponeses a recolher canções populares.

Edimedia

Fabbri

O trabalho de investigação folclórica que Bartók e Kodály iniciaram no começo do século e que frutificou nas Vinte Canções Populares Húngaras *publicadas em 1906, teve a sua mais alta expressão nas* Oito Canções Húngaras *(em cima, capa da edição lançada por Boosey and Hawkes), que Béla Bartók terminou em 1918. À esquerda: gravura de uma obra dos finais do século XIX.*

emparceirou com Zoltán Kodály, talvez não soubesse que estava a dar o passo mais transcendente da sua vida.

A ideologia que levou Bartók a esta importante descoberta foi, sem dúvida, o nacionalismo, mas também foi a convicção socializante deste grupo geracional, que deixava para trás o idealismo reacionário do nacionalismo aristocrático e a ideologia «eqüidistante» dos burgueses cultos.

Mas o nacionalismo de Bartók não foi uma ideologia exclusivista. Num artigo de 1937, reconheceu a relação entre o auge do nacionalismo e a investigação do folclore vivo. Ao mesmo tempo, atacou a estreiteza das posições negadoras das mútuas e férteis influências folclóricas entre os povos, baseadas num falso conceito de «identidade nacional». A investigação de Bartók ultrapassou muito cedo os limites da Hungria, para se estender às minorias romenas e eslovacas, a búlgaros, turcos e até árabes.

Três séries de canções

Bartók não considerou populares a música urbana e a cigana e sublinhou as suas origens burguesas e aristocráticas. Segundo ele, a música autenticamente popular era a dos camponeses.

Embora Bartók não tenha deixado nenhuma grande contribuição para a música vocal ou coral — ao contrário de Kodály —, a voz não deixa, ainda assim, de ter uma importância específica no conjunto da sua obra. A produção estritamente original neste campo, embora inclua páginas como as *Canções de Ady,* op. 16, e a *Cantata Profana,* é reduzida. A maior parte da sua obra vocal é constituída por obras de origem folclórica. E é precisamente a maior ou menor elaboração desse material que nos vai fornecer a chave do papel que o folclore foi desempenhando na evolução criativa de Bartók.

A primeira coleção de canções populares que publicou, as *Vinte Canções Húngaras,* apareceu em 1906. As dez primeiras são suas; as restantes, de Kodály. Os temas aludem aos trabalhos do campo, a acontecimentos locais e ao amor. Nestas canções, a alteração em relação àquilo que devia ser original é, aparentemente, mínima: a voz empostada da cantora, que pode ser transportada para uma ou outra tessitura, e, sobretudo, um certo acompanhamento pianístico que só sublinha a parte vocal. No entanto, já está presente aqui uma boa parte da contribuição, cheia de novidade, do folclore para a música culta húngara e ocidental posterior: modos, dissonância, ritmos, originalidades harmónicas. A coleção fica como uma primeira abordagem de Bartók quanto à manipulação de folclore, como um primeiro passo que nos mostra ele próprio e Kodály um tanto admirados e perplexos, e, por isso, respeitosos, perante aquilo que intuem ser, talvez, o grande descobrimento das suas vidas.

É mais importante a coleção intitulada *Oito Canções Populares Húngaras.* A sua elaboração foi dilatada no tempo. Começada em 1907, só foi concluída onze anos mais tarde em plena guerra mundial. Esta obra constitui um conjunto variado; demonstra, em certa medida, a evolução criadora do compositor. Quase todas provêm da região de Csík e convém ressaltar o seu caráter pentatônico ou modal. Centremo-nos, por exemplo, na quinta destas canções, «Saltando pelas Montanhas», onde o acompanhamento de piano é especialmente significativo. Estamos já muito longe do tímido apoio instrumental dado ao elemento vocal. A voz e o piano têm o seu momento expressivo, a sua oposição e independência, a sua função num contexto que mostra já claras características de obra original, mais afastada da canção popular que lhe serve de base do que na coleção de 1906.

Mas é nas *Vinte Canções Populares Húngaras,* publicadas em 1929, que se nota a cristalização plena do sistema. Não já na obra de Bartók, onde aquilo a que alguns chamaram «folclore

imaginário» é algo conseguido na *Suíte de Danças*, de 1923, mas sim nessa parte do seu trabalho criador em que o material folclórico é real, embora longínquo, não «inventado» pelo próprio compositor. Por outro lado, esta coleção é uma série de maior envergadura do que as duas anteriores, com quatro divisões e essa maneira de compor «como se» surgisse da mentalidade e do especialíssimo mundo dos camponeses, esse mundo em retrocesso perante a civilização moderna, com o qual Bartók se chegou a identificar até o assumir. No campo da canção com piano, estavam já superados com vantagem os limites da manipulação do original. A partir de então, já só haveria a criação pura e simples de originais por um autor que lhes daria sempre o cunho da música dos camponeses. Por isso, é a última coleção de música popular publicada por Bartók.

Música de piano (I)

Béla Bartók, músico completíssimo, foi mais do que um musicólogo e um criador folclorista. Foi também um magnífico instrumentista, chamado por orquestras européias e americanas como concertista de mérito, tendo sido dirigido pelos melhores regentes do mundo. O piano foi o seu instrumento, de que recebeu muito cedo lições de Paula Voit, sua mãe, e ao qual dedicou inspiradas páginas e transcrições de melodias populares e uma grande obra pedagógica.

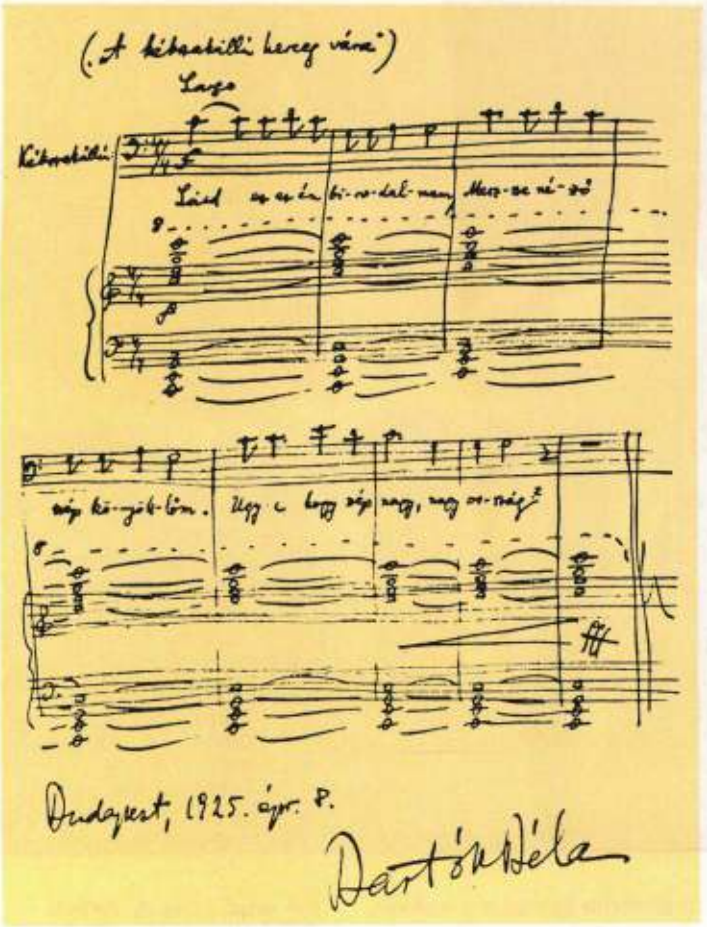
Para Crianças, um dos seus ciclos de caráter pedagógico, elaborado com base em temas populares compilados por ele, é uma série de composições muito breve e simples, destinada às crianças. A simplicidade é o traço principal da sugestiva e bela melodia destas setenta e nove peças divididas em dois cadernos, essa simplicidade própria da música do povo e que, nas mãos de Bartók, vai implicar a criação de uma obra complexa e elaborada. *Para Crianças* ocupa, na obra de Bartók, um lugar intermédio entre as canções de 1906 e as de 1907-1917. Ou seja, é já uma obra em que o elemento folclórico é protagonista e está submetido a uma certa manipulação.

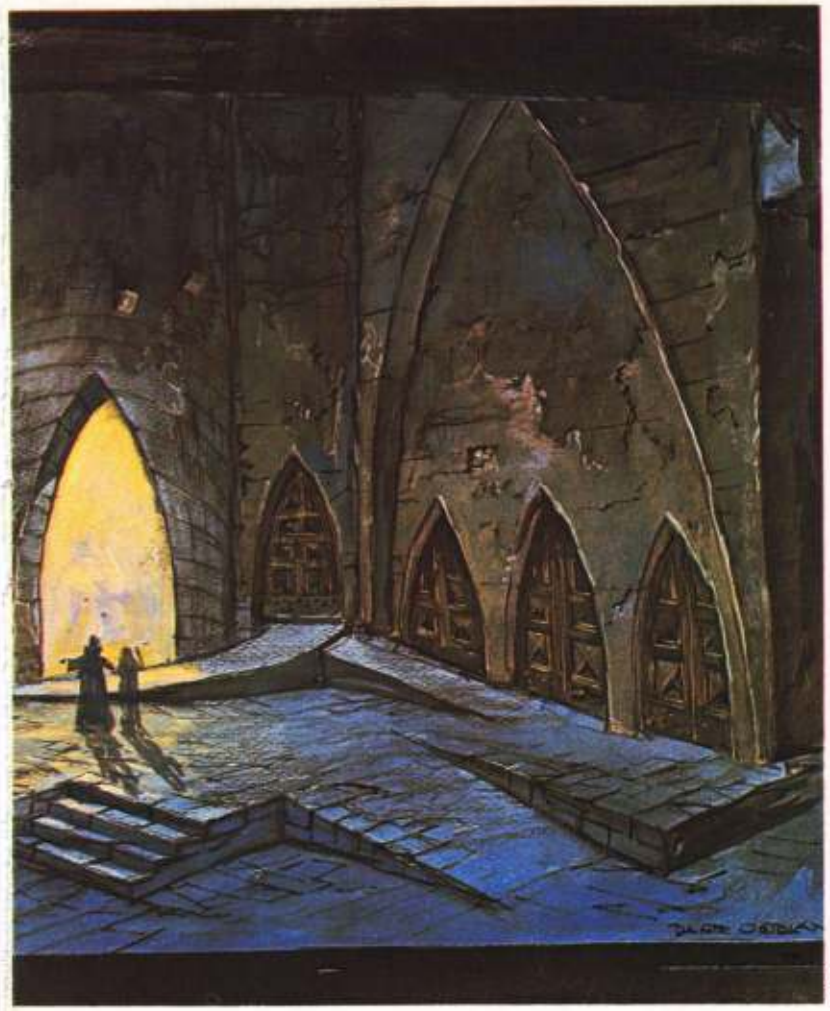
A persistência dos aspectos folclóricos não impediu de modo algum a procura da inovação, que Bartók incluiu em obras, de 1908 a 1911, como as Três Burlescas, *op. 8, para piano (em cima, capa da edição de 1912).*

Duas pequenas séries merecem ser apontadas nesta transição para os anos 10: as *Três Burlescas* (1908, 1910 e 1911) e as *Duas Danças Romenas* (1909 e 1910). As primeiras são um exemplo conseguido do Bartók burlesco e brincalhão, com uma procura voluntária no âmbito da dissonância e da enarmonia, de escrita pianística já afastada do mundo enfaticamente romântico das *Quatro Peças*. Estas *Danças*, com os seus ritmos agitados e vigorosos, permitem uma execução virtuosística, que Bartók pretende acentuadamente persuasiva, tendente à consecução de outras sonoridades. São já criação pura, «como se» fossem música popular. Todas estas buscas e tendências vão cristalizar numa obra breve e densa, endiabradamente rítmica e percutiva, o *Allegro Bárbaro*.

Convém notar que a utilização do ritmo, tão alheia à tradição musical germânica e ocidental mais recente, é um dos achados mais evidentes e integrantes desta importante peça, composta no mesmo ano que *Petruska* e um ano antes de *O Rito da Primavera*, duas obras com as quais Stravinsky introduziu o elemento rítmico com perturbadora novidade no campo musical regido pelo debussysmo e o pós-romantismo em retrocesso. Se, em Stravinsky, o rítmico provinha de uma especial manipulação de elementos propriamente russos, em Bartók o caráter potente e vigoroso desta obra tem a sua origem nos ritmos investigados junto de elementos húngaros, eslovacos, romenos e búlgaros.

A partir desta obra, e à margem de peças vocais originais ou folclóricas, do quarteto n.º 2 e do tríptico para a cena, Bartók compôs uma série de obras de piano, das quais só uma, a *Suíte*, op. 14, carece de elementos populares, embora não da sua influência. A importância do conjunto é considerável, ainda que só pela sua proporção no total da produção bartokiana da época. Mas talvez não seja injusto distinguir as duas coleções romenas de 1915, os *Estudos*, op. 18, e *Improvisações*, op. 20. Analisando todas elas, temos uma panorâmica da formação do idioma de Béla Bartók, da consecução do «folclore imaginário» no estrito campo do piano.

As *Seis Danças Romenas*, uma das suas séries mais populares, publicadas dois anos antes das *Canções* de 1907-1917, apresentam-se como criação paralela a estas no domínio do teclado. As *Colindas*, ou *Canções de Natal Romenas*, são peças de caráter infantil, com uma segunda intenção pedagógica. Dividida a série em dois livros de dez, o seu arranjo consiste, à margem do acompanhamento, na sua adaptação para mãos principiantes, arranjo que, mais tarde, foi modificado pelo autor ao introduzir intervalos de oitavas, impossíveis para as crianças. A *Suíte*, op. 14, foi composta com uma explícita intenção anti-romântica. O primeiro an-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim



Fabbri

A única ópera de Bartók, O Castelo do Barba Azul, *composta em 1911, foi estreada em Budapeste, em 1918, com um êxito reduzido. À esquerda: página autógrafa da partitura. Embaixo: cenário para a montagem da obra no Scala de Milão, durante a temporada de 1953-1954.*

damento, de caráter dançante, foi relacionado com o quase contemporâneo bailado da boneca de *O Príncipe de Pau* e constitui, também, uma das primeiras criações de tipo folclórico obtidas sem material prévio. Não é o único exemplo de folclore imaginário nesta composição, uma vez que o próprio autor assinalou a influência da sua viagem aos países árabes, em 1913, no percutivo *ostinato* do terceiro andamento. A utilização de tritonos é característica de toda a suíte e uma das constantes na obra de piano de Bartók.

A última série de peças estritamente folclóricas foram as *Quinze Canções Populares Húngaras,* transcritas entre 1914 e 1918, os anos de dor e isolamento durante a guerra. Por elas, passeia-se a sombra de Debussy, mas são, acima de tudo, música popular com respeitosas adições que evitavam a criação. Debussy está mais presente nos *Três Estudos,* op. 18, que, à margem de todo o folclorismo, real ou imaginário, exploram as possibilidades técnicas do piano, desafiam a habilidade do mais consumado virtuose e procuram, na linha do *Allegro Bárbaro,* novas possibilidades sonoras com base numa endiabrada percussão e num envolvente e comedido doseamento do pedal.

Apesar de parentescos inegáveis com outras obras do autor, os *Estudos* continuam hoje como próprios desse mundo sonoro debussyano e expressionista que pôde existir em Bartók e que cedeu perante outras instâncias mais fortes e enraizadas nele, embora não tivesse desaparecido totalmente. As *Improvisações sobre Canções Húngaras,* op. 20, demonstram um novo passo, o da criação original a partir de material popular, passo que Bartók deu no sentido de se imbuir desse espírito a que considerou cada vez mais imprescindível assimilar-se.

Em volta do tríptico escénico para a cena

Entre 1911 e 1918, Bartók compôs três obras para a cena. Dado que não voltou a escrever para o teatro, há que perguntar o que significam essas três solitárias tentativas dentro da sua produção. Se partirmos do princípio de que não há fato artístico musical sem publicação e, sobretudo, a execução pública da partitura — especialmente no caso do teatro lírico —, um dos aspectos da falta de êxito de Bartók fica patente na escassa vigência dessas três obras entre o público a que foram destinadas, um público que devia apoiar aqueles produtos culturais que, para além do seu valor hoje já incontestável, pretendiam desempenhar uma função que transcendia o fenômeno estético. O repúdio que o *establishment* musical da Hungria de 1918 dispensou a *O Castelo do Barba Azul;* o esquecimento do tríptico, depois de estréias marginais e ocasionais, animadas apenas pelo entusiasmo de um ou outro isolado regente de talento, como Egisto Tango; enfim, a incompreensão em relação àqueles que, como Bartók, tentavam criar um teatro e uma música nacionais indicam, sem qualquer tipo de dúvidas, a ausência de uma classe culta capaz de apoiar produtos culturais autenticamente próprios.

O nacionalismo de Bartók havia necessariamente de interessá-lo na criação de uma ópera, gênero que tão amiúde serviu para a afirmação cultural dos povos. Uma ópera implica um texto em língua vernácula e uma partitura pensada segundo as inflexões dessa língua. Béla Balázs — comunista comprometido e poeta de filiação simbolista, seguidor na Hungria de Endre Ady e do modelo francófono de Maeterlinck, colaborador de vários filmes de Pabst e grande teórico da arte cinematográfica — foi o autor do libreto de *O Castelo do Barba Azul.* Como nas outras peças do tríptico, no libreto de Balázs há um enfrentamento entre homem e mulher. Judite, que renuncia a tudo pela sua união com o duque Barba Azul, chega ao castelo deste e verifica a sua terrível escuridão e tristeza. Confrontada com sete

portas que rodeiam o palco, pretende franqueá-las, na ilusão de que, assim, encontrará a luz; atrás de cada porta que consegue abrir, apesar da dolorosa oposição de Barba Azul, descobre sangue. Por fim, julga adivinhar que esse sangue pertence às anteriores mulheres do duque, mas não desiste. Detrás da última porta estão essas mulheres transformadas em seres incorpóreos por terem querido ver aquilo que Judite está a ver. A primeira é o Amanhecer de Barba Azul; a segunda, o Meio-Dia; a terceira, o Entardecer. A partir desse momento, Judite far-lhes-á companhia como a Noite do marido e aí reinará sempre a escuridão.

As interpretações deste argumento podem ser diversas: a luz contra as trevas, o eterno feminino em oposição à trágica virilidade, a procura contraposta ao ignorado, a implacável natureza contra a dramática civilização... Talvez seja possível encontrar um certo tratamento favorável à figura masculina — abordada com um respeito trágico: Barba Azul aparece simbolizado pelo seu castelo, que chora e sangra como ele, em detrimento da mulher, cuja curiosidade a leva a conhecer aquilo que devia permanecer oculto. É claro que também é possível a leitura segundo a qual Judite, personagem de grande altura humanística, personifica um desejo de conhecimento sem medo perante as conseqüências da provocação que o castelo e o seu dono, inimigos da luz, representam. De qualquer modo, o malogro dessa aventura humanista é um fato. Mas, seja qual for a interpretação que aceitarmos, subsistem uma confrontação e um revés final.

Foram apontadas várias influências nesta ópera, entre elas a de Debussy. Em todo o caso, *Pelléas* serve mais como exemplo espiritual do que de estilo, pela consecução do recitativo contínuo adaptado a um idioma. Dramática e musicalmente, podemos dividir a obra em três ações prévias e sete cenas (as portas que se abrem). A composição é totalmente simétrica, com uma melodia pentatônica que inicia e encerra o discurso musical e um clímax em dó maior, a quinta porta.

Colette Masson

Em cima: cena do bailado O Príncipe de Pau, *de Bartók, cuja música foi considerada «impossível» pelos diretores musicais do Teatro de Ópera de Budapeste. A obra estreou-se sob a direção do italiano Egisto Tango, em 12 de maio de 1917, com grande êxito.*

Os temas do amor e do sangue percorrem a obra.

Três ações prévias — medo de Judite, verificação da existência da escuridão e das portas, decisão de as abrir — apresentam-se como uma ampla transição que vai desde a gravidade e tensão das vozes do início a fortes intervenções orquestrais, com sublinhados da percussão em cada pedido para abrir a primeira porta. Judite obtém a chave mediante o argumento do amor — tema do amor — e, depois da porta, aparece, pela primeira vez, a segunda maior ou tema do sangue. Na quinta porta, o arco que se iniciou com a melodia pentatônica do começo atinge o auge. A tonalidade em dó maior oferece um forte contraste: Barba Azul propõe o seu reino a Judite — solenes acordes em fortíssimo com intervenção do órgão, a sublinhar o discurso de Barba Azul — e o recitativo *senza espressione* de Judite, que fixa a sua aterrorizada atenção noutro ponto. A sexta e sétima portas implicam o desenlace e a queda do arco. No final, a mulher assume o destino de «Noite» de Barba Azul com o manto e as jóias do seu tesouro. As trevas vencem. O arco fecha-se, arredonda-se a simetria formal e a melodia regressa à gravidade misteriosa do silêncio, sua origem e motivo.

Neste período, a influência de Debussy em Bartók atingiu o seu máximo. Talvez a obra que mais evidencie um parentesco francês sejam as *Quatro Peças* de orquestra, op. 12, compostas no ano a seguir a *Barba Azul,* mas orquestradas em 1921.

O Príncipe de Pau surgiu também a partir de um libreto de Béla Balázs. A oposição homem-mulher aparece de novo, embora o elemento fantástico seja parecido ao de um conto de fadas e a dialética das personagens seja mais pobre do ponto de vista literário. Muito bartokianamente, o bailado inicia-se com uma progressiva presença sonora que provém de um quase inaudível pianíssimo, espécie de «amanhecer» — num sentido estrito e no sentido de começo da vida, de despertar da Natureza — que evolui, pouco a pouco, para o outro extremo das gamas dinâmicas. Trata-se de uma partitura rica em contrastes, onde é possível detectar influências debussyanas e propriamente húngaras. Ao lado de momentos líricos e até lânguidos, há trechos extremamente violentos — a luta do protagonista contra os elementos naturais — e também irônicos e grotescos, como a dança com o boneco de pau, uma espécie de distorção do tema do príncipe, de quem esse boneco é uma cópia.

Coincidindo com a interrupção das suas prospeções por causa da guerra, Bartók realizou, em 1916, as suas únicas contribuições para o gênero do *lied,* os op. 15 e 16, que estão à margem de qualquer transcrição ou inspiração folclóricas. O primeiro deles, com textos de diversos poetas, nem sempre conhecidos, revela um erotismo inflamado, inocente e, até, primário. A criação de Bartók tende a traduzir com comedimento essa exaltação, a dar uma imagem de interiorizada intensidade. A série é dominada por uma lírica melancolia que transcende a relativa ingenuidade de alguns poemas. Mais importante é, sem dúvida, o op. 16,

onde Bartók musicou cinco poemas de Endre Ady, poeta simbolista, autor de poemas intimistas, de acentuado lirismo e grande riqueza de sentidos, e também o poeta da visão épica de uma grande Hungria livre. Os cinco poemas escolhidos, prova do pessimismo intimista de Ady, estão traduzidos com um contido dramatismo, uma sombria pena que só por vezes se permite uma breve e amarga explosão. Talvez o momento bélico não permitisse outro horizonte além do pessimismo do op. 16 e o terrível expressionismo de *O Mandarim Maravilhoso*. Segundo Halsey Stevens, Bartók foi demasiado longe nas suas exigências à voz humana e não podia continuar pelo caminho do op. 16, mas antes pelo da criação com instrumentos; a voz só voltaria a aparecer nas transcrições da música popular.

O Mandarim Maravilhoso, bailado segundo libreto de Menyherte Lengyel, dramaturgo húngaro e futuro guionista de Hollywood, narra uma história de terrível dimensão expressionista: a do ser estranho, neste caso o mandarim, que não pode morrer às mãos dos seus assaltantes sem ter saciado o seu desejo pela moça que serviu de isco para a sua captura. Com o pano caído, as madeiras e os metais desenvolvem um tema hostil e estridente, acompanhados quase inaudivelmente por um reduzido grupo de instrumentos de percussão e pelo piano; os segundos-violinos sublinham este desenvolvimento com um ondulante *ostinato*. Pretendeu-se que tão brutal introdução tentava descrever o espírito da cidade moderna, a ladroagem e a violência que irão caracterizar a ação. Uma moça, obrigada por uns malfeitores, atrai, em três ocasiões, os transeuntes para os roubar – temas da sedução, temas de cada vítima, consistindo o do mandarim num insistente intervalo de terceira maior que se repetirá até ao final em diversos tons e por diferentes famílias da orquestra, consoante o momento. A peça atinge o auge com a dança terrível do mandarim e da aterrorizada moça. A suíte de concerto que Bartók elaborou, mais tarde, desta obra, termina aqui, mas o bailado continua com as diversas tentativas, por parte dos ladrões, para matar o mandarim. Quando, finalmente, morre, numa espécie de redenção amorosa pela violência e pela miséria, o coro vocaliza o tema do mandarim e a obra termina com um prolongado pianíssimo, perante o horror dos malfeitores. Esta terceira peça cênica dá uma dimensão diferente ao credo bartokiano, quanto ao tema comum ao tríptico — o das relações homem-mulher —, mais ampla, mais generosa, mais madura, tal como acontece também com a sua música.

Os quartetos de cordas

Os quartetos de cordas podem ser considerados o resumo ideal da sua longa carreira. Não receemos insistir na linha direta que liga o Beethoven da última fase a esta meia dúzia de obras-primas, nessa espécie de parentesco que faz de Bartók o quartetista por excelência do século xx. No seu conjunto, estas obras representam um itinerário de uma profunda originalidade, uma implacável linha de criatividade moderna, expressão pessoal que «faz uso de técnicas retiradas daqui e dali assim como de técnicas inteiramente novas», segundo as palavras de Halsey Stevens. Com

Sem abandonar o seu trabalho, Bartók participou na efêmera república socialista de 1918. É dessa época o seu bailado O Mandarim Maravilhoso, *que foi estreado, uns anos mais tarde, na Alemanha. Embaixo: cenário para a montagem do bailado no Scala de Milão, durante a temporada de 1942.*

Giancarlo Costa

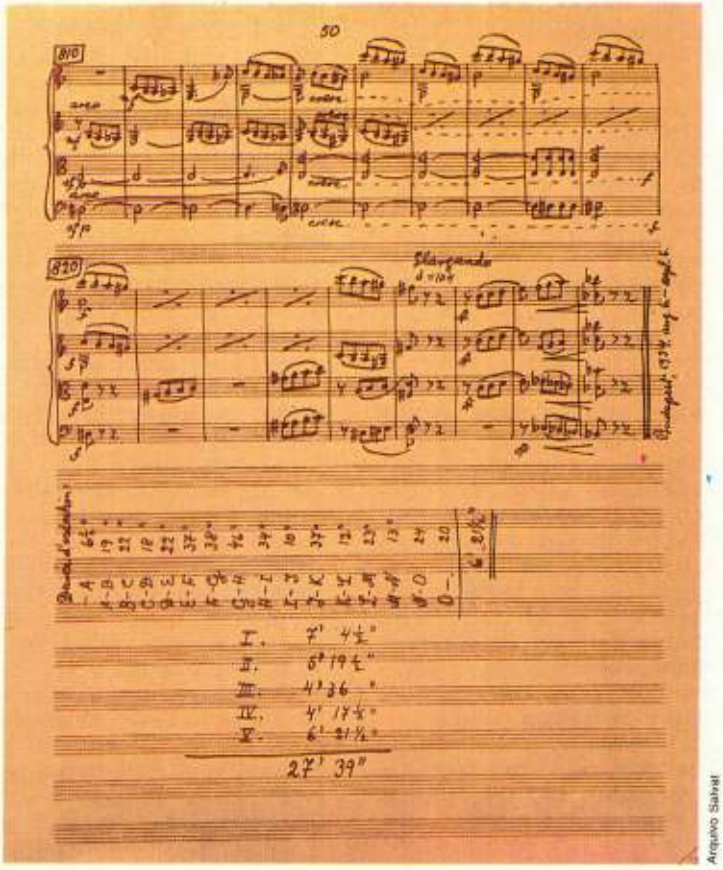
efeito, só um músico que confessava ter descoberto em Bach o sentido do contraponto, que tinha estudado Beethoven e conhecia as contribuições de Debussy, podia ter enfrentado com êxito um caminho tão diferente.

A série completa dos quartetos é significativa da atitude de Bartók perante a tonalidade, posta em questão quase desde os primeiros anos do século: a indefinição, a pluralidade ou a simples tendência tonais substituem a especificidade exigida pelas formas clássicas. O Bartók musicólogo, que se afasta do «vienense», não pode recusar a tonalidade, «porque não há música popular atonal», mas não pode comportar-se como se nada tivesse acontecido desde o op. 131 de Beethoven.

O quarteto n.º 1, op. 7, terminado em 1908, viria a ser aquele que, com o tempo, menos satisfaria o seu autor: «Se voltasse a escrever, hoje, o meu 1.º quarteto, fá-lo-ia de maneira muito diversa; com a perspectiva dos anos, tenho uma opinião diferente e vejo claramente o que há nele de supérfluo — entre outras coisas, as reminiscências wagnerianas.»

O quarteto n.º 2, op. 17, composto em pleno conflito bélico, apresenta ainda algumas influências de Debussy e Beethoven, mas prescinde já do cromatismo pós-romântico e franqueia a porta a uma certa politonalidade. A obra consiste num andamento rápido ladeado por dois lentos, ao contrário do prescrito pela prática tradicional. Kodály atribuiu a essa tríade um sentido autobiográfico: sossego, alegria e dor. O primeiro andamento, *moderato*, é o mais próximo, por um lado, de Debussy e, por outro, da tradição beethoveniana. O segundo, *allegro molto capriccioso,* é um trepidar contínuo de temas dançáveis de raiz popular, simplesmente encadeados. O terceiro consiste num belíssimo *lento final,* que apenas se permite alguma exaltação. Para Halsey Stevens, «o sentido destes três andamentos pode resumir-se nas palavras «lírico-dinâmico-pensativo», com o que fica matizada a tríade de Kodály, mas faz ressaltar a riqueza de uma música que sugere abstrações e estados de alma, cheia de sentidos e alheia a qualquer caráter unívoco.

O quarteto n.º 3, composto em 1927, corresponde a uma época de grande capacidade criadora e de apogeu na carreira de Bartók como concertista. Todos os analistas são unânimes em referir que o terceiro, a par de o mais breve, é o mais concentrado e intenso, até mesmo o mais severo e de linha melódica mais dura. Compreende quatro partes, mais do que andamentos: *Prima parte (moderato), Seconda parte (allegro), Ricapitolazione della prima parte (moderato), Coda (allegro molto).* As três primeiras estão ligadas por meio dum *attacca* e a última aparece como continuação natural e fluida da *Ricapitolazione* mas ao mesmo tempo consiste no desenvolvimento da segunda parte. Esta ausência de pausas e a íntima relação entre as várias partes corporiza um grande andamento único em estrita forma sonata e permite que a obra se apresente como um modelo extremamente conseguido da estrutura ABA com coda ou, se preferirmos, ABAb.

A simetria constitui o elemento estrutural mais evidente do quarteto n.º 4, de 1928, composto por cinco andamentos, o terceiro dos quais é de caráter lento. Os dois extremos são dois *allegros* que ladeiam dois *scherzos.* A figura seria ABCBA, não só pela definição dos *tempi,* mas também pela relação temática ou de atmosfera no interior de cada andamento aparentado, bem como pela simples duração de cada um deles. A despeito dessa simetria, a obra representa uma espécie de itinerário, do severo e sombrio até destinos mais felizes. O primeiro andamento desenha, rapidamente, um tema básico que sofrerá consideráveis manipulações, repetições e citações neste andamento e no último. Foi, repetidas vezes, apontada a dureza dos dois *allegros* em consonância com o duro clima de todo o quarteto anterior. O segundo e quarto andamentos *(prestissimo con sordina, allegretto pizzicato)* — os mais breves — relacionam-se, além disso, por uma célula temática comum e são, dentro da obra, aqueles que revelam uma maior pesquisa tímbrica. Os dois andamentos relacionam-se também pelas suas limitações canônicas. A obra atinge o auge nesse belíssimo *andante* central, espécie de música noturna sugestiva e intensa, como a presente em outras obras de Bartók.

Arquivo Salvat

Os quartetos de cordas de Bartók são considerados a sua contribuição mais significativa para a música do século xx. Em cima: página da partitura do quarteto de cordas n.º 5, apresentado em Barcelona, em 1936, durante o Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

Em 1934, compôs Bartók o quarteto n.º 5, que, tal como o anterior, também está estruturado simetricamente: ABCBA. O terceiro andamento, C, é um *scherzo* de configuração rítmica fora do comum, um dos chamados «ritmos búlgaros», que Bartók utilizou amiúde e acerca dos quais teorizou dada a sua diferenciação relativamente aos conhecidos na tradição musical do Ocidente. O *scherzo* insere-se entre dois andamentos lentos e estes entre dois *allegros* extremos.

O *allegro* inicial começa em anacruse, com uma nota em *ostinato,* si bemol, repetida em forte pelos quatro instrumentos e só alterada para dó natural na segunda parte do primeiro compasso; repetida de novo, entre silêncios, e logo variada consoante as diferentes linhas melódicas que se impõem, reaparecerá como célula melódica recorrente em vários momentos posteriores. As músicas noturnas do segundo e do quarto andamento contrastam com a vivacidade de quase todo o primeiro andamento. O *adagio molto* inicia-se com sugestivos trilos confiados a tessituras extremas e que dão lugar a um dos andamentos mais lentos de toda a obra de Bartók, de singularíssima e serena beleza. O andamento termina com trilos semelhantes aos que o iniciaram. O *sherzo* central, de difícil execução devido à especialíssima medida dos seus compassos, cria um contraste de relativa vivacidade entre os dois noturnos, ao mesmo tempo que forma o apogeu do arco assim estabelecido. O agitadíssimo final é um crescendo quase sem descanso, desde o *allegro vivace* inicial até ao estreto da coda. Este andamento dá todo o seu sentido ao quarteto e encerra-o com a lógica implacável de uma obra perfeita.

O quarteto n.º 6, última obra de Bartók antes do exílio, foi composto entre agosto e novembro de 1939, na Suíça e na Hungria, quando o deflagrar da Segunda Guerra

The Tate Gallery

O tema noturnal, dorido e melancólico, que Bartók insinua no início do quarteto de cordas n.º 6 e que se vai introduzindo profundamente em toda a trama da obra, parece dominar também o Noturno em Azul e Verde, *de James Whistler (1834-1903), reproduzido em cima.*

Mundial levara ao zênite o quadro sinistro dos anos 30. Uma única palavra preside aos quatro andamentos do quarteto: *mesto*, isto é, aflito, triste. A gravidade da atmosfera de toda a obra é sugerida pelo solo de violeta que introduz o *vivace.* O andamento traduz o desenvolvimento por oposição de duas células temáticas, dominado por um dramático clima de angústia, prolongado e freqüentemente agitado. No segundo andamento, o solo inicial pertence ao violoncelo, acompanhado, desta vez, pelos restantes instrumentos. É, então, que surge a *marcia,* de tensa vivacidade, como uma continuação da luta insuportável do andamento inicial, e com um trio de caráter mais melódico. No terceiro andamento, há também uma introdução de aspecto lânguido e sombrio, que dá lugar à *burletta.* No quarto, *mesto,* a trajetória do gênero camarístico atinge o auge. Este andamento foi descrito como um adeus, um final, a dolorosa serenidade aceita. De qualquer modo, exprime um dramatismo contido e confere sentido a todo o quarteto.

Música de piano (II)

Os anos 20 foram, para Bartók, o auge da sua carreira como pianista. Por isso não é de estranhar que, num só ano (1926), tivesse composto quatro obras de envergadura destinadas ao piano: a sonata, a suíte *Ao Ar Livre,* as 9 pequenas peças e o concerto n.º 1. Em todas elas é evidente o repúdio por parte de Bartók do piano romântico, já manifestado no *Allegro Bárbaro.* À influência de Stravinsky juntam-se os estudos então feitos de partituras para tecla de autores anteriores a Bach. A sonata, por exemplo, é uma obra formalmente clássica, mas a inclusão de elementos rítmicos e até melódicos de caráter folclórico e o tratamento «percutivo» do piano — aí reside o elemento mais fortemente anti-romântico — dão-lhe uma originalidade sonora que vai ter grandes conseqüências no futuro criativo de Bartók. O elemento fundamental da sonata é o clima criado pelo agressivo *martellato* de contínuos contrastes tímbricos, a vivacidade e até a violência presentes em certos trechos dos andamentos extremos, o virtuosismo que a execução desta página exige, o desassossego introduzido pelos *ostinatos.* A quase angustiosa indefinição melódica do início do *sostenuto e pesante* central impede que o andamento revele um repouso; pelo contrário, os crescendos e obsessivas repetições criam uma atmosfera rarefeita, de modo que a viva dança que introduz o *allegro molto* seja recebida como uma libertação, não obstante reaparecer o característico *martellato* e abundarem as dissonâncias.

A suíte *Ao Ar Livre,* apesar das diferentes procedências das peças que a compõem, tem uma unidade considerável graças à sua disposição simétrica. Sobressaem o agressivo *pesante,* que a inicia, o quarto andamento e o andamento final, paralelo ao do começo, com um *ostinato* — «a caça» — definidor da suíte.

As *9 Pequenas Peças,* de menor consistência, são expressivas do tratamento bartokiano da bagatela tradicional. Usou nelas a escrita contrapontística, dissonâncias, percutividade do piano associada a temas de dança, etc.

Os primeiros compassos do andamento inicial do concerto n.º 1, de piano e orquestra — que o autor estreou, em 1927, sob a direção de Wilhelm Furtwängler — *indicam-nos logo qual o caráter desta nova obra-prima:* timbales e piano solista «percutivo», sopro acompanhante, ausência de cordas, que só irão aparecer, como débil apoio, mais adiante. O resultado vai ser, no primeiro andamento, um tratamento do piano afastado da tradição do século anterior, com funções rítmicas e tímbricas mais radicais do que na sonata, associado agora àqueles elementos da orquestra oitocentista que tinham sido colocados em lugar secundário: as famílias das madeiras e da percussão. Tal como na sonata, há no concerto um respeito pelas formas clássicas que contrasta com a ousadia dos tratamentos. O fato de a percussão contribuir com temas tem um caráter decisivo; como escreve Pierre Citron, «os três andamentos nascem de notas repetidas nos timbales, acompanhadas ou assumidas pelo piano e pelo resto da percussão». O segundo andamento, novamente música noturna, apresenta um diálogo, em *piano,* entre solista e percussão, que, ao diluir-se, dá passagem ao agitadíssimo andamento final, de desenfreada escrita pianística. O *allegro molto* completa a sonoridade atípica de todo o concerto.

Os mesmos princípios serão levados mais longe, cinco anos depois, em 1931, na laboriosa composição do concerto n.º 2. Aqui, a orquestra é variável — as cordas estão ausentes de todo o primeiro andamento, por exemplo — e o contraste entre os *allegros* e os *adagios* do segundo andamento é brutal. Mais ainda do que no concerto n.º 1, os dois andamentos extremos são de viva e agressiva aceleração, com um piano já decididamente libertado da tradição romântica por meio de importantes troços de bravura e um desusado vigor orquestral. O noturno é um dos mais belos andamentos lentos de toda a obra orquestral de Bartók. Por outro lado, no centro do *adagio,* há um breve *presto,* motivado por dois crescendos conse-

cutivos, que conduz a um outro *adagio* diferente e que vai impregnar-se do caráter noturno com que começou.

Quando Bartók compôs o concerto n.º 3 havia já decorrido muito tempo e tudo tinha mudado radicalmente. Além disso, a morte estava tão perto que os últimos compassos não foram escritos pelo seu punho. Por isso, este concerto é diferente. Há momentos de um certo brilho, mas estamos longe da percutividade e da agressão. Talvez possamos falar de novo de serenidade, mas sobretudo referenciar uma espécie de lirismo final.

Com esta peça termina a produção de Bartók para o seu instrumento favorito e, na realidade, toda a sua produção. Mas, entre 1926 e 1939, isto é, entre o ano das grandes obras para piano e o do início da Segunda Guerra Mundial, compôs a série de 153 peças breves para piano solo a que deu o título de *Microcosmos*. Reunidas em seis cadernos, estão agrupadas segundo a sua dificuldade progressiva, desde simples linhas de mínimas e semínimas, em compasso de 2/4, que permitem a passagem de uma para a outra sem dificuldade, até às endiabradas danças no chamado «ritmo búlgaro», de dificílima execução, passando também por paulatinas complicações que conduzem à separação e independência das mãos e tendem a assentar as bases de um virtuosismo bem entendido.

Fabbri

Outra música de câmara

À margem dos quartetos, as primeiras obras de câmara que há que considerar em Bartók são as duas sonatas de violino e piano, de 1921 e 1922. Estas obras afastam-se da tradição do gênero tanto pela forma como pela insistência na dissonância e na diferença evidente de discurso entre os dois instrumentos. Compostas depois das *Improvisações*, op. 20, e antes da *Suíte de Danças*, estas sonatas abrem a época de plena maturidade do compositor e anunciam algumas das suas características: lirismo, contrastes dinâmicos de tempo e de métrica, animação dançante de matriz folclórica em algumas passagens; indefinição tonal e, até, politonalidade e dissonância.

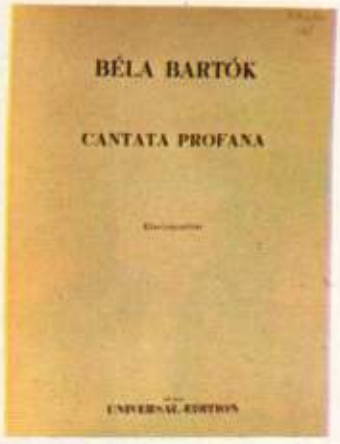
São de 1928 as duas rapsódias para violino e orquestra, de que existe também versão de câmara para violino e piano, e, quanto à primeira delas, para violoncelo e piano ainda. Dentro da

Na fotografia de cima, tirada na cidade de Nova Iorque, Bartók ensina a uma aluna a técnica de Microcosmos, *a sua grande obra pedagógica, na qual trabalhou durante mais de treze anos.*

A intenção pedagógica é visível também nos 44 duos de violinos, em que Bartók utilizou temas populares. Embaixo: quadro que reproduz o regresso de um cortejo nupcial de camponeses húngaros.

Edimedia

G. D. Hackett



Fabbri

Em 1939, Bartók terminou os seus Contrastes *estreados, nesse mesmo ano, por Josef Szigeti (violino), Benny Goodman (clarinete) e Endre Petri (piano). Na fotografia, à esquerda, que é de 1940, Bartók ensaia, com os dois primeiros, a gravação de* Contrastes. *Em cima: capa da edição vienense da* Cantata Profana, *a mais importante obra de Bartók para coros e orquestra.*

produção de câmara, merecem ser citadas duas obras muito pouco típicas no que se refere ao instrumento: os 44 duos de violino, de 1931, e a sonata de violino solo. Para lá de ser raríssima a escrita a solo da corda aguda, o tratamento dos 44 duos insere-se muito na linha de Bartók, pois estes consistem numa série de belas e breves transcrições folclóricas, com fins pedagógicos, baseadas em recriações de música popular. Agrupados em quatro cadernos, é evidente o seu parentesco com *Para Crianças* e *Microcosmos*.

Datam de 1938 duas obras de câmara muito diferentes e de interesse distinto: a *Sonata de dois pianos e percussão* e *Contrastes*. Pode dizer-se que, com a primeira, a busca de novas sonoridades de piano, por parte de Bartók, alcança o seu ponto mais alto, o que não deixa de ser mais significativo do que chocante por se tratar de uma obra com uma variadíssima e decisiva intervenção dos instrumentos de percussão. Esta sonata compreende três andamentos, o primeiro dos quais abrange, mais ou menos, a mesma extensão dos outros dois. Nessa primeira metade, nota-se já a tendência para o contraste, o que perdurará em toda a obra *(assai lento-allegro molto)*, bem como a configuração percutiva da escrita pianística, o desenvolvimento tímbrico e rítmico dos motivos temáticos, mais do que o aspecto puramente melódico, e a originalíssima integração de dois instrumentos de percussão — nunca solistas, como tão-pouco o são os pianos — num conjunto à procura de «outro som». Com esta obra, a figura do piano romântico desaparece por completo da produção de Bartók. Mas também passou para uma vida melhor a idéia de uma percussão como simples acompanhamento ou sublinhado. O fato de minimizar a melodia não impede um segundo andamento «noturno», contraste acentuado que Bartók integrou, talvez, no próprio coração da obra como transição para esse desenfreado início do andamento final, onde se recapitulam os achados de tão importante peça, talvez a mais notável do *corpus* de música de câmara de Bartók, excetuando os quartetos. Já no exílio, o autor realizou uma transcrição desta obra para dois pianos e orquestra.

Em *Contrastes*, pelo contrário, o piano ocupa um lugar secundário. Escrita por encomenda de Benny Goodman, esta obra contrapõe o caráter grave do instrumento de madeira ao agudo do violino e ao fundo de ampla tessitura do piano para criar uma obra em três andamentos que justifica a justeza do título. Trata-se da única ocasião em que Bartók inclui um instrumento de sopro na sua obra de câmara. Em todo o caso, há um aproveitamento da experiência orquestral de Bartók e da sua atividade pedagógica ao criar estes «contrastes» tímbricos de forma a extrair as mais amplas capacidades do registro de cada instrumento.

Em 1944, Bartók compôs a sonata de violino solo, destinada a Yehudi Menuhin. O fato de escrever uma obra para violino solo com cerca de vinte e cinco minutos de duração representou uma proeza cujos antecedentes imediatos devem ser procurados nas sonatas e partituras de Bach. A obra divide-se em quatro andamentos: *tempo di ciaccona, fuga, melodia* e *presto*. A escrita do violino tende para o virtuosismo, como demonstram os numerosos contrastes dinâmicos e de *tempi* e, sobretudo, de tessitura, que, amiúde, obrigam o solista a desusadas alterações na pressão das cordas ou a abarcar registros afastados. O resultado é uma bela página, insólita entre as criações dos últimos trezentos anos.

A «Cantata Profana», um cume

A produção coral de Bartók concentra-se, especialmente, nos anos 30. A esta época pertencem *De Outrora* e as 27 canções *a cappella*, para vozes infantis ou femininas (ambas de 1935), as *Canções Székely*, para coro masculino (1932), as *Canções Populares Húngaras*, para coro misto (1930), e a única obra coral estritamente original do autor sem elementos folclóricos exteriores, a *Cantata Profana*.

Existem dados suficientes para julgarmos que a *Cantata Profana* seria a primeira obra de um tríptico coral, paralelo ao das peças para a cena, e com um sentido ideológico específico, como o que se pode depreender da *Cantata*. Nela, o agnosticismo militante e o humanismo iluminado do Bartók da maturidade ficam plasmados claramente. O termo *cantata* aqui utilizado pretende o resgate profano de uma tradição preferentemente religiosa. Nos versos cantados, compostos pelo próprio Bartók a partir de lendas, personificam-se, na família, o conservador e o retardatário. Os sete filhos de um caçador, que só conhece este ofício depredador, são transformados em cervos durante uma caçada. O pai sai à procura deles, encontra alguns veados e, quando vai disparar contra o maior, eles identificam-se. Os filhos não querem regressar porque passaram a fazer parte de um

Fabbri

O esboço de Atro Basaldella, *reproduzido acima, foi realizado para* Memórias de Um Desconhecido, *uma fantasia coreográfica do húngaro Aurelio Malloss, sobre a* Música para Cordas, Percussão e Celesta, *de Béla Bartók.*

outro mundo, talvez uma espécie de regresso à natureza a que Bartók devia anelar como húngaro de uma época de transição e como europeu ligado à utopia rousseauniana.

A *Cantata Profana* é uma obra para dois coros mistos, orquestra e dois solistas (tenor e barítono, o filho mais velho e o pai), com sete grandes estrofes, a última das quais é uma reexposição tanto da história como dos elementos puramente musicais. A obra começa e acaba em pianíssimo, como acontece em *O Príncipe de Pau.* Existem, pelo menos, dois momentos altos. O primeiro, a caçada dos irmãos pelo bosque, antes de serem transformados em cervos, é de grande expressividade e descritivismo dramático. Os coros misturam-se e separam-se alternadamente e há uma grande variedade de estruturas harmônicas e rítmicas. Os contrastes dinâmicos e de tempo são consideráveis, mas sempre em função do papel descritivo ou narrativo do coro e das intervenções dos dois solistas.

Curiosamente, esta magnífica obra de Bartók é uma das menos interpretadas, apesar do seu inegável valor.

As grandes obras orquestrais

Terminaremos este estudo da obra de Bartók com a análise de uma série de composições de orquestra que figuram entre as mais famosas deste autor, com exceção dos três concertos de piano.

A *Suíte de Danças* (1923), composta, tal como *o Psalmus hungaricus,* de Kodály, e a *Abertura Solene,* de Dohnányi, por ocasião da comemoração do cinqüentenário da fusão das cidades de Buda, Peste e Obuda, apresenta uma claridade e uma alegria pouco vulgares no compositor. Embora o seu destino imediato fosse um ato de afirmação magiar, Bartók criou uma obra que, sendo a primeira expressão orquestral da sua produção parafolclórica, introduz elementos musicais procedentes de diversas nacionalidades: duas danças próprias do Norte de África, uma húngara, uma romena e uma última de caráter ancestral. São ligadas por uma espécie de *ritornello* e retomadas numa espécie de recapitulação.

As *Danças Transilvânicas* e os *Esboços Húngaros,* ambos de 1931, são transcrições para orquestra de peças originais pianísticas, mas servem de exemplo da sua obra orquestral de caráter folclórico. Nelas se conservam o frescor, a inocência e o lirismo popular das melodias, mas mediante a transformação própria do meio, neste caso, a sofisticada e historicamente evoluída orquestra sinfônica. Os títulos dos *Esboços* — «Uma Tarde na Aldeia», «Dança do Urso», «Melodia», «Um Pouco Ébrio», «Dança do Porqueiro» —, todos eles transcrições de outras obras, indicam que se trata de uma nova suíte em que, por outro lado, está presente o contraste entre o lírico e o populista ou o burlesco.

Com a *Música para Cordas, Percussão e Celesta,* de 1936, somos confrontados com uma das obras-primas indiscutíveis de Bela Bartók, de uma sonoridade diferente e de intensa e profunda substância dramática. A originalidade da obra deriva da originalidade do tema tratado contrapontisticamente, que dá origem não só ao primeiro andamento, mas também aos outros três. A unidade temática, assim assegurada, junta-se à unidade sonora proporcionada pela existência do duplo grupo de cordas e pela intervenção de instrumentos de tecla e percussão raras vezes tratados como aqui: celesta e piano, xilofone e timbales. As pesquisas de Bartók no campo do som pianístico, com ou sem orquestra, devem ter-lhe sido muito úteis no momento de escrever determinadas passagens do *allegro,* do mesmo modo que as incursões na música noturna, que apontamos repetidas vezes como uma característica sua, devem-lhe ter servido para obter esse maravilhoso clima de mistério e essa extremamente hábil orquestração do *adagio.* A originalidade sonora destes andamentos exprime as proezas conseguidas nesta peça magistral. A percutividade do *pizzicato* no *allegro,* o xilofone em *piano* e os *glissandos* do timbale mesmo à entrada do *adagio,* os bartokianos arpejos da harpa, as evocadoras melodias das cordas em oposição — ou diferenciadas — são algumas das contribuições tímbricas destes decisivos andamentos centrais. O *allegro molto* final é um importante exemplo de música culta, de complicada e rica estrutura, a que se pode chamar «folclore imaginário», pois a sua origem e a sua marca são elementos rítmicos e modais da música popular húngara e búlgara. Em todo o caso, é um dos andamentos mais agitados, vivos e poderosos de toda a literatura bartokiana.

Em 1937, Bartók empreendeu a composição do concerto n.º 2 de violino e orquestra para o seu amigo Zoltán Székely. Trata-se de uma obra de plena maturidade, de uma época de irrepetível grandeza criadora do autor, pouco depois atirado para o exílio, o desenraizamento e a penúria. Ao contrário do que acontece nos dois primeiros concertos de piano, aqui a forma é mais heterodoxa e as harmonias mais líricas e tranqüilas.

A introdução do tema principal — cordas em *pizzicato,* acordes de harpa, enunciação do motivo com ressonâncias de música popular de caráter lírico ou elegíaco — define a atmosfera em que se vai desenvolver o concerto, uma serenidade que não é ainda a do concerto n.º 3 de piano, mas que é mais vital, e motiva, em boa medida, a composição imediata do *Divertimento.* Este tema irá ressurgir, alterado, no terceiro andamento, *allegro molto* que, com o primeiro, enquadra um *andante tranquillo.* A obra é estrita-

mente tonal — ou modal, como escreveu Pérez de Arteaga —, apesar da série temática de doze notas que é possível observar em certo momento da exposição. O segundo andamento, o mais breve — o terceiro iria ser o maior e decisivo —, o mais suave e poético, com a sua quase ausência de metais, com a sua percussão apenas para sublinhar, mostra, sem dissimulação, o caráter de «tema e variações» que Bartók pretendeu, desde o início, dar a esta obra, enquanto os outros dois parecem respeitar mais as leis da forma sonata. A escrita da parte solística responde não só ao virtuosismo, mas também à consecução de um clima poético que, por vezes, atinge os limites do sublime, alheando-se, todavia, da procura de novas sonoridades, talvez porque o violino não lhe oferecesse as possibilidades «anti-românticas» do piano. O romantismo é aqui evitado por meio de um lirismo quase folclórico, afastado de toda a exaltação subjetiva oitocentista.

O clima relativamente otimista do *Divertimento para Orquestra de Cordas* deve-se, talvez, a uma pausa vivida na bela e distante paisagem de Saanen, na Suíça. A ausência de outros naipes que não sejam os de cordas e o recurso a um concertino amiúde diferenciado do conjunto inspiram-se na tradição veneziana do *concerto grosso,* enquanto os temas e os modos são próprios dessa maneira de tratar «de forma culta» temas folclóricos ou de aspecto folclórico. O drama só virá a ter lugar no belíssimo *adagio* central, emoldurado pela vitalidade de dois *allegros* e desmentido, em certo momento, pela própria lógica unitária de toda a obra.

Bartók compôs, por encomenda, o *Concerto para Orquestra,* uma das suas obras mais populares. A melodia pentatônica, em mínimas, que abre o primeiro dos cinco andamentos é uma citação, mal dissimulada, da que introduz *O Castelo de Barba Azul.* Como em tantas obras do período da maturidade de Bartók, no *Concerto para Orquestra* há uma simetria mais ou menos rigorosa: *andante-allegro vivace* da introdução em face do *pesante-presto* do final; dois *allegrettos, Giuoco delle coppie* e *Intermezzo interrotto,* enquadram um andamento central, *Elegia (andante non troppo),* que, em breve, se mostra mais triste do que dramático, mais dolente do que misterioso. O título da obra é justificado pela intervenção alternada de famílias ou grupos de solistas instrumentais, à maneira de *concerto grosso,* em oposição, ou ao lado, do conjunto orquestral. Apesar da forma em «arco» que já referimos, também esta obra é, tal como os quartetos n.º 1 e n.º 6, um «itinerário», uma viagem de uma atmosfera para outra. Neste caso, da dramática seriedade do *andante* da introdução até à vivacidade poderosa do *finale,* passando pelas brincadeiras de «pares de instrumentos» do segundo andamento, pela lúcida depressão da *Elegia* e pela falsa amabilidade e deliberado sarcasmo do *Intermezzo* — interrompido por uma melodia de opereta austríaca ou, se quisermos, do pior Chostakovitch. Há também um pessimismo explícito e radical que o terceiro andamento define com ressonâncias familiares, inclusive com temas extraídos do primeiro andamento. Os cinco andamentos desenvolvem os temas favoritos de Bartók: folclore (pentatonismo), ironia e brincadeira (intermédio), angústia latente (ironia contraposta ao brilho aparente do intermédio), lirismo (temas das madeiras no primeiro andamento), vitalidade e voluntarismo *(finale).*

Quando Bartók faleceu, em 1945, deixou duas partituras por terminar, o concerto n.º 3, de piano, a que apenas faltavam alguns compassos, e um concerto de violeta. Era tanto o que faltava para terminar esta última obra, que muitos crêem que o produto acabado por Tibor Serly não pode ser considerado como uma obra de Bartók. De qualquer modo, para os conhecedores deste autor, a obra soa como o mais puro Béla Bartók. Talvez estejamos perante a clássica obra do grande mestre terminada por um discípulo em relação ao qual a posteridade reserva a sua mais total mesquinhez. Mas porventura esta pequena alusão reivindicativa a Serly tivesse representado para Bartók uma das melhores chaves para a introdução da sua obra. ■

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Sonatina n.º 1 (1890) • *Ländler* n.º 1 (1891) • *Ländler* n.º 2 (1891) • Sonatina n.º 2 (c. 1891) • Sonata n.º 1, em sol menor (1894) • *Scherzo,* em sol menor (1894) • *Fantasia,* em lá menor (1895) • Sonata n.º 2, em fá maior (1895) • *Capricho,* em si menor (1895) • 3 peças, em si menor, dó maior e lá bemol menor (1897) • *Scherzo (Fantasia),* em si maior (1897) • *Scherzo,* em si menor (1898) • 6 danças (c. 1900) • *Scherzo,* em si bemol menor (1900) • 12 variações (1900-1901) • 4 peças (1903) • *Marcha Fúnebre* (1903) • Rapsódia, op. 1 (1904) • 3 canções populares húngaras (1907) • 4 bagatelas, op. 6 (1908) • 10 peças fáceis (1908) • 2 elegias, op. 8-*b* (1908-1909) • *Para Crianças,* 85 peças fáceis (1908-1909) • 12 danças romenas, op.8-*a* (1909-1910) • 7 peças curtas, op. 9-*b* (1908-1910) • 4 *Endechas,* op. 9-*a* (1909-1910) • 3 burlescas, op. 8-*c* (1908-1911) • *Allegro Bárbaro* (1911) • 18 peças (1913) • Sonatina (1915) • *Danças Populares Romenas* (1915) • 20 cantos de Natal romenos (1915) • Suíte, op. 14 (1916) • 3 canções populares húngaras (c. 1914-1918) • 15 canções camponesas húngaras (1914-1918) • 3 estudos, op. 18 (1918) • 8 improvisos sobre canções camponesas húngaras (1925) • *Suíte de Dança* (1925) • Sonata (1926) • 9 pequenas peças (1926) • 3 rondós sobre melodias populares eslavas (1916, 1927) • *Petite suite* (1936) • *Microcosmos,* 153 peças de dificuldade progressiva (1926, 1932-1939) • *Suíte para Dois Pianos* (1941).

OBRA DE CÂMARA

Sonata de violino e piano, em dó menor (1895) • Sonata de violino e piano, em lá maior (1897) • Quarteto com piano, em dó menor (1898) • Quarteto de cordas, em fá maior (1898) • *Scherzo* em forma sonata (1899-1900) • Duo de violinos (1902) • Sonata de violino e piano em mi menor (1903) • Quinteto com piano (1903-1904) • Quarteto de cordas n.º 1, op. 7 (1908) • Quarteto de cordas n.º 2, op.17 (1915-1917) • Sonata n.º 1, de violino e piano (1921) • Sonata n.º 2, de violino e piano (1922) • Quarteto de cordas n.º 3 (1927) • Rapsódia n.º 1, violino e piano (1928) • Rapsódia, violoncelo e piano (1928) • Rapsódia n.º 2, de violino e piano (1928) • Quarteto de cordas n.º 4 (1928) • 44 duos de violinos (1931) • Quarteto de cordas n.º 5 (1934) • Sonata de 2 pianos e de percussão (1937) • *Contrastes,* violino, clarinete e piano (1938) • Quarteto de cordas n.º 6 (1939).

OBRA ORQUESTRAL

Scherzo, em mi bemol maior (c. 1901) • *Kossuth,* poema sinfônico (1903) • Rapsódia de piano e orquestra (c. 1904) • *Scherzo,* piano e orquestra, op. 2 (1904) • Suíte n.º 1, op. 3 (1905) • Suíte n.º 2, op. 4 (1905 e 1907) • Concerto de violino («n.º 1») (1907-1908) • *Dois Retratos,* op. 5 (n.º 1, 1907-1908; n.º 2, 1911) • *Duas Imagens,* op. 10 (1910) • *Dança Romena* (1911) • 4 peças, op. 12 (1912) • *Suíte de Danças* (1923) • Concerto de piano n.º 1 (1926) • Rapsódia n.º 1, violino e orquestra (1928) • Rapsódia n.º 2, violino e orquestra (1928) • Concerto de piano n.º 2 (1930-1931) • *Danças Transilvânicas* (1931) • *Esboços Húngaros* (1931) • Canções camponesas húngaras (1933) • *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936) • Concerto de violino («n.º 2») (1937-1938) • *Divertimento para Cordas* (1939) • Concerto de 2 pianos (arranjo da sonata de 2 pianos e percussão) (1940) • *Concerto para Orquestra* (1943) • Concerto de piano n.º 3 (inacabado, 1945) • Concerto de violeta (inacabado, 1945).

OBRA VOCAL E CORAL

Voz e piano

Canções populares húngaras (1904-1905) • Canções húngaras para crianças (1904-1905) • Canções populares húngaras (1906) • 4 canções populares eslavas (c. 1907) • 9 canções populares romenas (1915) • 5 canções sobre poemas de Endre Ady (1916) • 8 canções húngaras (1907-1917) • *Cenas de Aldeia,* canções populares eslavas, voz feminina e piano (1924) • 20 canções populares húngaras (c. 1937) • Ciclo de canções populares ucranianas (1945).

Coro

4 canções húngaras antigas, coro masculino (1910) • Canções eslovacas antigas, coro masculino (1910) • 4 canções eslovacas, coro misto e piano (1917) • *Cenas de Aldeia,* coro feminino e orquestra de câmara (1926) • Canções populares húngaras, coro misto (1930) • *Cantata Profana* (1930) • 5 canções húngaras, voz e orquestra (1933) • *Canções Székely,* coro masculino (1932) • *De Outrora,* coro masculino (1935) • 27 canções para mulheres ou crianças, *a cappella* (1935).

MÚSICA DE TEATRO

O Castelo de Barba Azul, op. 11, ópera (B. Balázs, 1918) • *O Príncipe de Pau,* op. 13, bailado (B. Balázs, 1917) • *O Mandarim Maravilhoso,* pantomima (M. Lengyel, 1926).

Perfil biográfico

Capítulo 26

Kodály e a música nacional húngara

A figura de Zoltán Kodály domina, com a de Béla Bartók, o panorama musical do século XX no duplo plano da composição e da musicologia. Além disso, pelas suas realizações no domínio da pedagogia musical, Kodály pode ser considerado o mais avançado formador da consciência européia em tal campo. Nele, a vertente musicológica influi na do criador e as duas, por sua vez, determinaram o terceiro aspecto da sua personalidade: o de pedagogo.

Kodály nasceu em Kecskemét, a 16 de dezembro de 1882, e morreu em Budapeste, a 6 de março de 1967. Segundo Roland de Candé, «a sua primeira cultura musical chegou-lhe através dos cantos dos ciganos transumantes e dos serões familiares que o pai, violinista amador e apreciado pianista, organizava com outros amigos para interpretar música de câmara e, em especial, os quartetos de cordas de Haydn». Kodály cedo demonstrou um precoce sentido musical, o que fez que os pais decidissem que estudasse música.

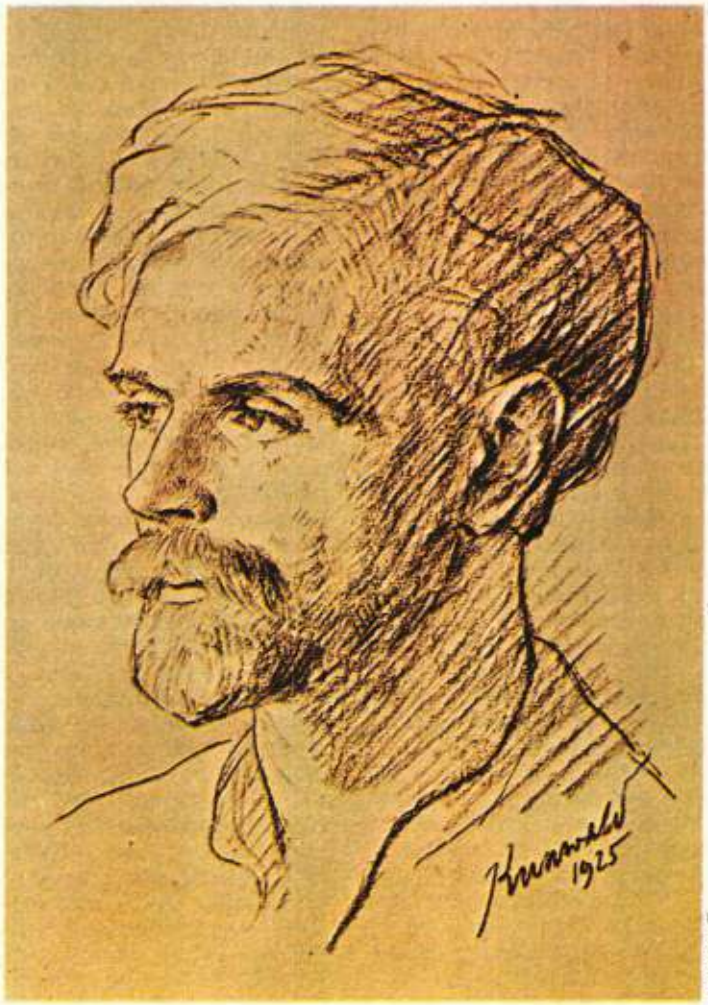
Depois de freqüentar aulas em Galánta (actual Galanta, Tchecoslováquia) e em Nagyszombat (atual Trnava, Tchecoslováquia), instalou-se em Budapeste, onde estudou composição com Koessler, na Academia Franz Liszt. Simultaneamente, matriculou-se na Faculdade de Letras, onde se doutorou em 1906 com uma tese sobre a estrutura da canção popular húngara.

Por essa altura, travou amizade com Béla Bartók, também discípulo de Koessler. Rapidamente se estabeleceu entre os dois uma relação muito proveitosa para o futuro da investigação do folclore musical e que teve como primeiro resultado a publicação conjunta, em 1913, do *Plano de Uma Nova Coleção Completa de Canções Populares*.

Anteriormente, Kodály realizara uma viagem a Berlim e a Paris. Nesta última cidade, freqüentou os cursos de Charles-Marie Widor no Conservatório e conheceu as sutilezas harmônicas contidas na obra de Debussy, que o impressionaram vivamente ao extremo de intitular a sua primeira composição, com data de 1907, *Meditação sobre Um Motivo de Claude Debussy*. Nesse ano, foi nomeado professor de teoria musical da Academia Franz Liszt, onde desenvolveu, até 1940, um importante trabalho centrado na formação das novas gerações. Em 1908, foi-lhe confiada também a cadeira de composição.

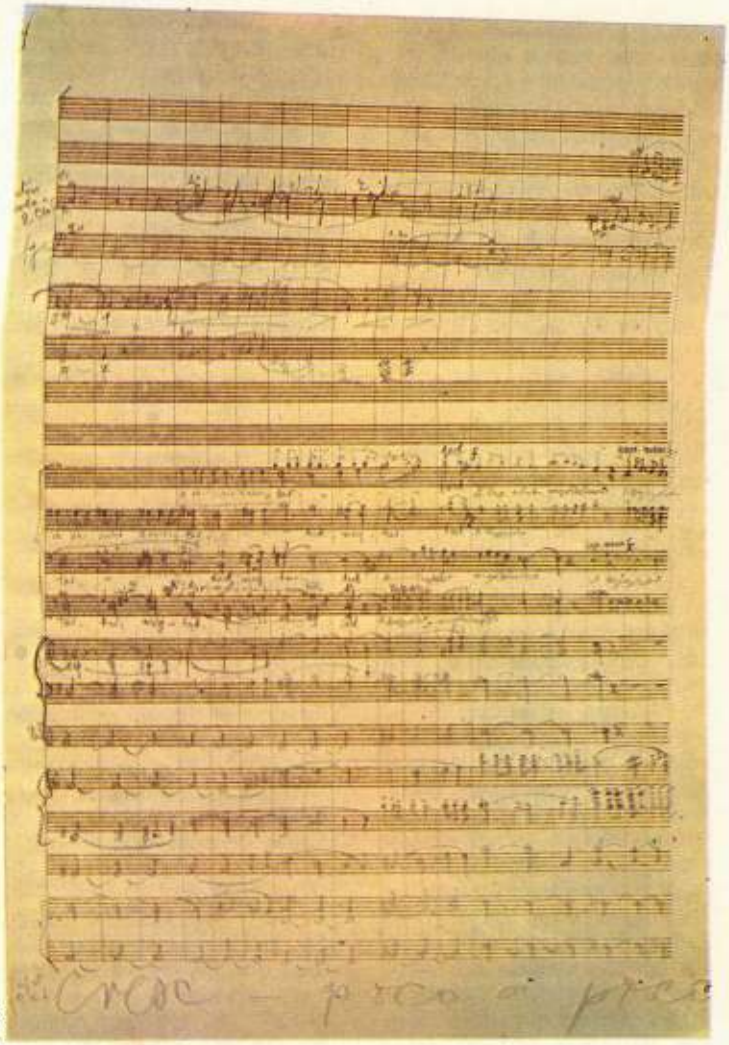
Nesta época, a sua obra criadora era já conhecida e apreciada nos principais círculos europeus — os quartetos de cordas, op. 2, são de 1908-1909 —, mas a sua consagração como compositor só se deu na terceira década do século com o imponente oratório *Psalmus hungaricus* (1923), composto por ocasião do qüinquagésimo aniversário da fusão de Buda e Peste. Esta obra, escrita sobre um texto de Michel Vég Kecskeméti (pregador húngaro do século XVI), constituiu o apogeu do seu talento criador e, juntamente com a ópera *Háry János* (1920-1925) e as *Danças de Galánta* (1933), representa o ponto culminante da sua vocação nacionalista.

O espírito criador de Kodály e a sua vinculação às essências populares manifestaram-se especialmente, a partir de 1925, na grande quantidade de páginas para coro *a cappella* compostas sobre textos bíblicos e de poetas húngaros. Com elas, conseguiu uma simbiose singular e curiosa entre criação musical e intérpretes. Neste aspecto, a sua influência no universo musical húngaro foi tão decisiva que a maioria das sociedades corais existentes atualmente interpreta de modo espon-



Arquivo Salvat

Zoltán Kodály (em cima, retrato), considerado, juntamente com Béla Bartók, o compositor húngaro de maior relevo internacional do princípio do século XX, foi o promotor e o chefe da nova escola nacional que levaria à concretização da renovação musical do seu país.

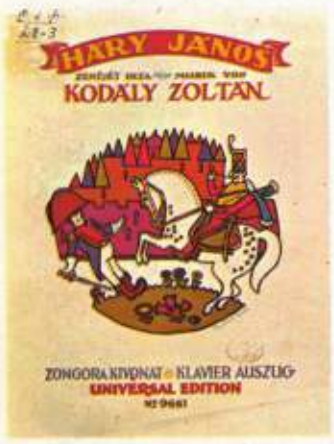
Na página seguinte, em cima: fragmento da partitura do oratório Psalmus hungaricus, *de Kodály. Composta por ocasião do qüinquagésimo aniversário da fusão de Buda e Peste, esta obra, escrita para tenor, coro e misto infantil e orquestra, representou a consagração de Kodály como compositor.*

Fabbri

tâneo as suas obras, com as quais se sente ideologicamente identificada.

Depois de 1930, o sentido da sua música inclinou-se para a expressão religiosa, enraizada sempre nas essências populares. São exemplos desta orientação o *Te Deum* (1936) para quatro solistas, coro, orquestra e órgão, e a *Missa brevis* (1944), para coro e órgão (há também uma versão para coro, solistas, órgão e orquestra). A estas páginas podemos acrescentar várias versões do *Tantum ergo*, *Jesus e os Vendilhões do Templo* (1934) e outro *Tantum ergo* datado de 1961. Desde 1940, ano em que Béla Bartók abandonou definitivamente o seu país natal, toda a vida musical húngara girou em volta da personalidade de Kodály. Naquela data, iniciou os trabalhos de recopilação da música popular húngara que reuniu no *Corpus musicae popularis hungaricae*, só publicado em 1951. Em 1943 foi eleito membro correspondente da Academia Húngara de Ciências; em 1945, membro titular e, um ano mais tarde, nomeado presidente.

O grande mérito de Kodály, de quem se valorizou fundamentalmente o trabalho como compositor, consistiu em ter sabido criar uma consciência musical no seu país, o que, por sua vez, determinou a formação de quadros em que o povo participa de uma forma real e efetiva. Isto justificou que o governo da República Popular Húngara o distinguisse com o título de artista emérito. Zoltán Kodály, que obteve três vezes o Prêmio Kossuth, foi nomeado doutor *honoris causa* pelas Universidades de Kolozsvár (1944), Budapeste (1957) e Oxford (1960); foi presidente da Escola de Altos Estudos Musicais Franz Liszt desde 1961 até à sua morte, em 1967, e do International Folk Music Council. □

Fabbri



Giancarlo Costa

Em cima e à esquerda, respectivamente: capa da ópera Háry János, *de Zoltán Kodály, e fotografia tirada no fim de uma representação da referida obra no Teatro da Ópera de Budapeste. Nela, Kodály saúda o público, ao lado dos intérpretes. Estreada neste teatro, em 1926, e enriquecida com novos trechos em 1927,* Háry János *narra uma série de histórias antigas húngaras, que vão do fantástico ao satírico.*

Capítulo 27

Apreciação da sua obra

Numa personalidade tão complexa e completa como a de Kodály, o termo «obra» adquire uma dimensão particular. O seu conteúdo não se limita unicamente ao trabalho realizado como compositor mas traduz-se também na influência que exerceu no universo musical húngaro. O seu impulso determinou a criação de uma nova consciência musical graças à real formação musical do povo. Ao seu trabalho criador no campo da composição, há que somar o realizado no domínio da musicologia e as inovações que introduziu na pedagogia musical.

O compositor

Com a morte de Kodály fechou-se praticamente uma importante fase da história musical européia, a do nacionalismo musical, atitude espiritual que, através do romantismo, permitiu a muitos povos adquirirem consciência da sua personalidade musical, que, depois, consolidaram com a aceitação das novas correntes surgidas na velha cultura européia. Na sua obra de compositor, Kodály contribuiu, de forma decisiva, para definir o perfil da fase de maturidade do nacionalismo, na qual o documento popular se funde na composição, à qual confere, pelo seu desenho melódico, os seus esquemas rítmicos ou as suas fórmulas modais, cor e caráter.

Para J. Gergely, Kodály é não só a mais importante figura de proa da escola húngara contemporânea, mas também um dos mais notáveis compositores de música coral do século xx: «Desde o seu op. 1 até às suas últimas criações, apresenta sempre uma escrita clara, homogênea e estável, e se é certo tratar as vozes como outrora fizeram Palestrina, Bach, Beethoven e Debussy, estas acham-se contudo em perfeito equilíbrio com os elementos procedentes do caráter melódico e rítmico da música popular e tradicional do seu país.» Tais comentários, referentes à música coral, tornam-se igualmente patentes nas suas criações sinfônicas e de câmara, impregnadas de um profundo sentido nacional. Quem recordar páginas como as *Danças de Galánta* (1933), a suíte *Háry János* (1927), o *Concerto para Orquestra* (1939-1940) ou a sinfonia (1961), comprovará a cordial força popular que palpita e se exprime conforme o rigor de trilhos estruturais perfeitamente moldados à sua intencionalidade expressiva.

O musicólogo

Juntamente com Béla Bartók, Kodály assentou os pilares da musicologia moderna, e, na área específica da investigação das fórmulas e modos próprios da expressão musical popular, criou, com Constantin Brăiloiu, um novo ramo de estudo do folclore, a etnomusicologia, na qual a manifestação musical tradicional é estudada como índice do grau de maturidade da cultura natural do povo. Neste aspecto, a investigação dirige-se mais aos valores de cariz histórico-consuetudinário (festas, usos, hábitos, etc.) do que a valores de sinal intrinsecamente sonoro.

Nos processos de investigação usados nesta modalidade, Kodály, com os seus colegas de geração, recorreu a todos os meios científicos ao seu alcance para conseguir uma maior fidelidade na transcrição dos valores musicais (melodias, ritmos, inflexões, etc.) saídos da voz do povo, que interrogou diretamente. Assim, além de utilizar a transcrição imediata para o pentagrama, recolhia os dados por meio de gravações em cilindros de cera dos primitivos fonógrafos, que dispunham de dispositivos especiais para efetuar essa gravação. Pode considerar-se que o trabalho de Kodály nesta atividade se iniciou em 1913, quando publicou, com Bartók, o *Plano de Uma Nova Coleção Completa de Canções Populares*. Mas o principal trabalho realizado por Kodály está contido no seu *Corpus musicae popularis hungaricae*, que resume a ingente tarefa efetuada como musicólogo ao longo da sua vida.

O pedagogo

O chamado Método Kodály de educação musical tem, hoje em dia, aceitação geral, basicamente devido à integração do universo sonoro no âmbito cultural do educando. Na articulação e desenvolvimento da sua concepção pedagógica peculiar, Kodály partiu de dois princípios fundamentais: um, de

Fabbri

Fabbri

Em 1933, por ocasião do octogésimo aniversário da fundação da Orquestra Filarmônica de Budapeste, realizou-se a estréia de Dança de Galánta *(em cima, capa), obra composta por Kodály sobre temas de danças húngaras de 1800. À esquerda: desenho que representa um baile popular na cidade de Galcamácsa.*

caráter psicológico ou ambiental, e outro, de sinal técnico, relacionado com a *praxis* ou contato material com os elementos (instrumentos) produtores de som.

O primeiro aspecto é ilustrado pela frase atribuída a Kodály de que «a formação musical da criança começa nove meses antes do seu nascimento», o que significa que, para iniciar a sua educação, é imprescindível um ambiente apropriado que familiarize a criança com o universo da sonoridade, o qual propicia a assimilação natural e espontânea da linguagem musical.

No seu lado prático, o sistema Kodály assenta tecnicamente no princípio da *solmização*, ou redução das diferentes tonalidades às de dó maior e lá menor, e no estudo de escalas pentatônicas (devido ao peculiar modismo melódico da música popular húngara), adaptável na sua estrutura interna segundo o país em que se tente aplicar o sistema.

A esses princípios fundamentais há que juntar o do ensino instrumental — que consiste na compreensão e no contato imediato com os elementos produtores de som (instrumentos que não exijam estudos básicos prévios), o que favorece a desejada familiarização da criança com a fonte sonora — e o do estudo prático do ritmo, de forma a diferençar entre ritmo falado e ritmo *rubato*, de cuja distinção brota a origem da musicalidade.

Com este sistema, integra-

Fabbri

Zoltán Kodály foi, além de um excelente compositor e musicólogo, um ilustre pedagogo. As inovações que introduziu no campo da pedagogia musical fizeram do seu método um dos mais adequados ao ensino. Em cima: Kodály conversa com as crianças de uma escola.

-se no universo infantil, de forma natural e espontânea, o maravilhoso mundo da sonoridade, que o próprio educando ordena para o converter em música.

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano
Valsette (1907) • *Méditation sur um motif de Claude Debussy* (1907) • *Zongoramuzsika*, 9 peças para piano, op. 3 (1909) • 7 peças para piano, op. 11 (1910-1918) • Música de bailado, arranjo da obra para orquestra com o mesmo título (1925) • *Danças de Marosszék* (1927) • *Danças de Crianças* (1945).

Órgão
Prelúdio (1931) • Missa rezada (1940-1942), revista em 1966 com o título de *Organoedia*.

OBRA DE CÂMARA
Trio em mi bemol maior, violino, violoncelo e piano (1898) • *Adagio*, para violino ou violeta ou violoncelo e piano (1905) • *Intermezzo*, trio de cordas (1905) • 2 quartetos de cordas, op. 2 (1908-1909) • Sonata de violoncelo e piano, op. 4 (1909-1910) • Duo de violino e violoncelo, op. 7 (1914) • Sonata de violoncelo, op. 8 (1915) • *Capriccio*, violoncelo (1915) • *Rondó Magiar*, violoncelo e piano (1917) • Serenata para dois violinos • Quarteto de cordas, op. 10 (1916-1918) • Serenata para dois violinos e violeta, op. 12 (1919-1920) • Sonatina de violoncelo e piano (1921-1922) • Exercício para violino (1942) • *Feigin*, violino e piano (1958).

OBRA ORQUESTRAL
Abertura em ré menor (1897) • *Noite de Verão* (1906) • *Antigas Canções Húngaras de Soldados* (1927) • *Música de Bailado* (1925) • Suíte *Háry János* (1927) • *Abertura Teatral* (1927) • *Danças de Marosszék*, baseada na obra de piano (1930) • *Danças de Galánta* (1933) • Variações sobre a melodia popular húngara *O Peru* (1938-1939) • *Concerto para Orquestra* (1939-1940) • *Honvéd*, marcha de *Háry János*, para fanfarra (1948) • *Minuetto Sério* (1948-1953) • Sinfonia em dó maior (1930-1961).

OBRA VOCAL E CORAL
Numerosas canções para voz e acompanhamento instrumental e composições para coro *a cappella*.

Obras corais com orquestra
Offertorium, barítono, coro e orquestra (1901) • *Psalmus hungaricus*, tenor, coro, vozes infantis, órgão e orquestra, op. 13 (1923) • *Te Deum*, soprano, contralto, tenor, baixo, coro, órgão e orquestra (1936) • *Missa brevis*, coro e órgão ou sopranos, contralto, tenor, baixo, coro, orquestra e órgão (1944) • *No Túmulo do Mártir* coro e orquestra (1945) • *Kallai* dupla dança para coro e pequena orquestra (1950) • *The Music Makers* (ode de A. W. E O'Shaughnessy), coro e orquestra (1964).

Obras corais com acompanhamento instrumental
Ave Maria, coro e órgão (antes de 1900) • 5 *Tantum ergo*, vozes infantis e órgão (1929) • *Dança de Natal do Pastor*, vozes masculinas, trombeta e timbale (1934) • *Hino a Santo Estêvão*, coro e órgão (1938) • *Vejnemőjnen Faz Música*, vozes agudas e harpa ou piano (1944) • *Salmo 114*, coro e órgão (1952) • *Intermezzo*, coro e piano (1956) • *Missa Húngara*, vozes em uníssono e órgão (1966) • *Laudes organi*, coro e órgão (1966).

MÚSICA DE TEATRO
Notre Dame de Paris, música de cena, pequena orquestra (1902) • *Le Cid*, música de cena, pequena orquestra (1903) • *O Tio*, música de cena, pequena orquestra (1904) • *Canção Festiva*, música de cena, voz e pequena orquestra (1917) • *Háry János, singspiel* (B. Paulini, Ds. Harsányi), op. 15 (1926) • *Czinka Panna, singspiel* (Béla Balázs, 1948).

Kodály realizou também vários arranjos de obras de outros compositores e um grande número de obras pedagógicas de música vocal.

Capítulo 28

A música centro-européia do século XX

Variedade de correntes na Tchecoslováquia

Entre as nações mais ativas da Europa Central durante a primeira metade do século XX sobressai a Tchecoslováquia. As três grandes figuras que formam a chamada segunda geração de clássicos tchecos são Josef Bohuslav Foerster (1859-1951), Vítězslav Novák (1870-1949) e Josef Suk (1874-1935). Todos eles beneficiaram da ascenção social de uma burguesia muito dada à música e da vitalidade das instituições e agrupamentos musicais fundados em Praga nos começos do século XX, entre os quais a Orquestra Filarmônica Tcheca (1901).

Foerster constituiu uma ponte entre a geração que fundou a música tcheca moderna e os compositores que pertencem já plenamente à arte musical contemporânea. Salientou-se na criação coral e nas realizações dramáticas. Em relação à primeira, nota-se um grande domínio das possibilidades dos coros mistos, e, ao contrário de Smetana, tão monumental e solene, o uso de matizes extraordinariamente íntimos e subjetivos. Nas suas óperas, descreveu a vida nas pequenas cidades de província e no campo, o que trouxe um aspecto novo ao realismo da ópera tcheca. As suas mais notáveis obras para a cena são *Jessika* (1904), *Os Invencíveis* (1917), *O Coração* (1922) e *O Louco* (1936).

Na sua cátedra do Conservatório de Praga, Novák transformou-se rapidamente no mestre dos músicos jovens. O seu papel na música tcheca foi o de um autêntico inovador. As duas grandes obras sinfônico-vocais, *Sinfonia de Outono* (1934) e *Sinfonia de Maio* (1943), bem como a cantata *As Camisas Nupciais* (1913), mostram-no como um grande criador de estruturas. Nos poemas sinfônicos *Eterno Desejo* (1901) e *Nos Tatras* (1902) descreveu a sua admiração pelas belezas da natureza e os anseios de um temperamento ardente e sensual. Homem intimamente vinculado à sua comunidade, sobretudo nos momentos de maior perigo para esta, compôs a ópera *Karlštejn* (1916), durante a Primeira Guerra Mundial, e a *Suíte da Boêmia Meridional,* em que são evocados o hino nacional e outras marchas patrióticas, durante a ocupação do seu país pelo III Reich. Na *Sinfonia de Maio,* exprimiu a sua esperança na derrota dos exércitos hitlerianos.

Também Josef Suk, promotor do Quarteto Tcheco (1892), influenciou, com os seus ensinamentos, ministrados no Conservatório de Praga, as novas gerações de músicos tchecos. O seu grande ciclo de poemas sinfônicos é formado por *Asrael* (1905), *Conto de Verão* (1908), *Amadurecimento* (1917) e *Epílogo* (1929), nos quais manifesta a sua técnica de instrumentação muito refinada, na linha de Dvořák e Brahms. São especialmente atraentes as suas obras destinadas ao piano e a pequenos conjuntos.

Um contemporâneo de Suk, Otakar Ostrčil (1879-1935), teve um grande papel no desenvolvimento da cena lírica do seu país. Diretor do Teatro Nacional de Praga, deu a conhecer *Wozzeck*, de Alban Berg, meses após a sua estréia mundial em Berlim. É autor de composições sinfônicas: *Impromptu* (1911), *Suíte de Orquestra* (1912), na linha de um Mahler, *Sinfonietta* (1921), *Variações Sinfônicas* e *Via Crucis* (1928). Nesta última obra, acentuadamente idealista, Ostrčil conseguiu uma das páginas mais perfeitas da arte musical tcheca moderna.

Um músico difícil de classificar, nascido antes desta segunda geração de clássicos tchecos, foi Leoš Janáček (1854-1928), a figura mais independente da história musical do seu país. Embora, pela sua idade, se tenha formado no século XIX, a sua arte está totalmente ligada ao atual. A sua evolução foi lenta até chegar a ter um estilo próprio, não só nas suas oito óperas mas também nas composições vocais e corais, verdadeiros poemas épicos. Entre as suas cantatas, sobressai a *Missa Glagolítica* (1926), com textos do ordinário da missa escritos em eslavo antigo. As obras destinadas a coros masculinos, sobre poemas revolucionários de Peter Bezruč — *Maryčka Magdonová* e os *Setenta Mil* —, são magistrais. As óperas de Janáček mais conseguidas são *Jenufa* (1904), *Kátia Kabanová* (1921), drama psicológico acerca de uma Madame Bovary eslava, e a *Raposa Matreira* (1923), fábula lírica de uma grande beleza. A escrita de Janáček, que viveu de maneira dolorosa os dramas da condição humana, em especial o dos oprimidos social e economicamente, compreende a utilização da escala de tons, a modalidade e a simultaneidade de diferentes tonalidades. No campo orquestral, saliente-se a *Dança de Laquia* (1890), os poemas sinfônicos *Balada de Blaník* (1920), *Taras Bulba* (1918) e *Sinfonietta* (1926).

No período entre as duas guerras, evidencia-se a personalidade de Bohuslav Martinů (1890-1959). Formado no Conservatório de Praga com Josef Suk, a sua linguagem estava impregnada do folclore tcheco e morávio. A partir de 1923, fixou-se definitivamente em França, onde estudou com Albert Roussel. No aspecto rítmico, Martinů foi muito influenciado por Stravinsky e pelo Grupo dos Seis, embora nunca renunciasse ao seu conceito de uma arquitetura vigorosa e à utilização de um contraponto muito elaborado.

Martinů cultivou todos os gêneros e é autor de quinze óperas e doze bailados. Os dois pontos mais altos situam-se no campo cênico: *Julieta ou a Chave dos Sonhos* (1936), sobre um libreto de inspiração surrealista de Georges Neveux, e *Paixão Grega* (1955-1958), baseada na obra de Nikos Kazantzakis *Cristo Recrucificado*. É autor dos *Milagres de Nossa Senhora* (1934), adaptação de narrativas medievais reescritas por Henri Ghéon, e de *O Teatro da Muralha* (1936), obra no estilo da *Commedia dell'arte* italiana.

Os compositores tchecos modernos se beneficiaram de uma atividade musical muito rica. Entre os mais representativos, contam-se Alois Hába (1893-1973), aluno de Novák, que realizou experiências com música em quartos e sextos de tom, e Pavel Bořkovec (1894-1972), que evoluiu do romantismo para o construtivismo abstrato da terceira e quarta décadas do nosso século e

Colette Masson

H. Roger Viollet

Bohuslav Martinů (em cima, fotografia) figura, pelas suas obras sinfónicas, entre os maiores representantes do humanismo musical do século XX, ao lado de um Bartók e de um Prokofief.

À esquerda: cena de Jenufa, *ópera em três atos do compositor tcheco Leoš Janáček. Conhecida também pelo nome de* A Enteada, *esta obra foi estreada em Brno, a 2 de janeiro de 1904.*

cuja obra se baseia em idéias musicais lineares. Pertencem a esta geração Václav Kálik (1891-1951) e Jaroslav Řídký (1897-1956).

A vanguarda foi representada por Ervin Schulhoff (1894-1942), com obras em que se encontram elementos de *jazz* e fragmentos politonais, František Burian (1904-1959) Miloslav Kabeláč (1908-1979), Klement Slavický (1910) e Ján Hanuš (1915), uma das figuras que domina o panorama musical do seu país.

A escola eslovaca, baseada num folclore extraordinariamente rico, apareceu e evoluiu tardiamente. A sua primeira figura foi Ján Levoslav Bella (1843-1936), seguida por Mikuláš Moyzes (1872-1944) e Mikuláš Schneider-Trnavský (1881-1958). Na sua grande maioria, os compositores eslovacos foram discípulos de Vítězslav Novák: Alexander Moyses (1906), autor de sinfonias, Eugene Suchoň (1908), fundador da Ópera Nacional Eslovaca, Ján Cikker (1911), compositor especialmente brilhante nas suas obras dramáticas, e Dezider Kardoš (1914), autor de obras sinfônicas e de concerto.

Do popular ao culto na tradição musical suíça

A base da música helvética foi a prática do canto coral, de ampla base popular. A primeira personalidade da música suíça moderna foi Friedrich Hegar (1841-1927), que fundou, em Zurique, uma escola mais tarde transformada em conservatório. Entre as suas obras figura um interessante quarteto de cordas, um concerto de violino, um de violoncelo e peças notáveis para coros masculinos.

A música suíça ultrapassou as fronteiras do seu território já em pleno século XX com a produção de Hans Huber (1852-1921), radicado em Basiléia e autor de numerosas obras de caráter pós-romântico: oito sinfonias, missas, obras corais e canções. Muito influenciado pela maneira de escrever de Richard Strauss, Huber incorporou em algumas das suas composições os elementos populares do seu país. O seu discípulo Hermann Suter (1870-1926) compôs obras de grande valor numa linguagem a meio caminho entre o romantismo germânico e o nacionalismo. Entre as suas criações sobressaem dois oratórios de grandes proporções: *Le laudi di S. Francisco d'Assisi* e *A Primeira Noite de Valpurgis.*

Uma figura de grande relevo foi Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), discípulo de Bruckner, e que, com as suas «canções com gestos», educou musicalmente numerosas gerações de crianças. Com a sua ginástica rítmica, foi o criador da primeira tentativa — depois dos gregos clássicos — de ensinar os princípios rítmicos de uma maneira atrativa e pedagógica; formou uma escola de compositores em Genebra, na qual se experimentavam os aspectos teóricos do ritmo. Compôs numerosas canções, muitas das quais se tornaram populares na Suíça francesa. A *Fête de Juin* («Festa de Junho»), escrita para comemorar a entrada de Genebra na Confederação Helvética, é um verdadeiro afresco musical de caráter nacional.

No aspecto rítmico, avulta também Émile Robert Blanchet (1877-1943), que iniciou um caminho novo de investigação: polirritmia ou sobreposição de ritmos diferentes, que incorporou não só nos seus estudos para piano mas também na *Ballade et concerto,* para piano e orquestra, e na sua extraordinária *Ballade,* para dois pianos. Outro músico notável foi Othmar Schoeck (1886-1957), que cultivou com sensibilidade o *lied* alemão romântico e compôs emotivas obras líricas como *Penthesilea* (1925), destinada à tragédia de Kleist com o mesmo título.

Nascido em Genebra, Ernest Bloch (1880-1959) estudou na Bélgica e Alemanha, antes de se instalar nos

Estados Unidos, onde viveu durante muitos anos. Foi o verdadeiro criador do judaísmo na música, característica que expressou freqüentemente, à margem de qualquer citação literal, litúrgica ou tradicional. A sua obra representa uma síntese entre a estética latina e a germânica, habitual em muitos músicos suíços. Na sua primeira fase, Bloch foi muito influenciado por César Franck e Richard Strauss; mais tarde, adoptou a série dodecafônica, que soube inscrever sempre num quadro extraordinariamente amplo e flexível. Na juventude compôs a sua única ópera, *Macbeth* (1910), a que se seguiu uma série de obras de tema judaico: *Três Salmos: 22, 114* e *137* (1912-14), a sinfonia *Israel* (1912-16), *Três Poemas Judaicos* (1913) e a rapsódia *Schelomo* (1916), para violoncelo e orquestra, a sua obra mais célebre. Na sinfonia *América* concretizou as impressões que a sua pátria adotiva lhe despertou.

Outra grande figura da música suíça foi Arthur Honegger (1892-1955), apesar de ter realizado grande parte da sua carreira em França. Na sua primeira fase, sofreu uma forte influência dos românticos alemães e, mais tarde, de Vincent d'Indy e Claude Debussy. Honneger foi membro do Grupo dos Seis, embora evoluísse rapidamente para um estilo politonal. Cultivou de preferência o oratório e a cantata, e, durante a segunda e terceira décadas do século, deu mostras de uma agressividade que, mais tarde, abandonou. Aproximou a música culta de campos tão díspares como o maquinismo, em *Pacific 231* (1913), e o mundo do desporto, em *Rugby* (1928). A estréia do oratório *Le roi David* (1921) foi um êxito internacional. Na sinfonia *Horace victorieux* (1920) não hesitou em penetrar no atonalismo, sem renunciar à densidade da sua polifonia. Da sua colaboração com Paul Claudel nasceram dois oratórios: *Jeanne d'Arc au bûcher* («Joana d'Arc na Fogueira», 1935), e *La danse des morts* («A Dança dos Mortos», 1938). Na música de Honegger, disse Jean Cocteau, «o mundo das máquinas alterna com as colunas, retábulos e janelas das igrejas».

Conrad Beck, nascido em 1910, amigo de Honneger, manifestou, nos primeiros anos de criador, forte influência de Hindemith, de que se afastou para escrever uma música mais exequível. Uma das suas composições mais originais é a obra sinfônica *Innominata* (1931). Entre os seus numerosos oratórios, obteve êxito excepcional *Der Tod zu Basel* («A Morte de Basiléia», 1952). Tal como na produção de Honegger, na de Beck coexistem influências germânicas e francesas. Apesar da complexidade da sua escrita polifônica, em nenhuma a claridade da forma musical se obscurece nem se confunde a força dos seus ritmos.

O terceiro membro desta trilogia suíça é o genebrino Frank Martin (1890-1974) que, já em 1911, compusera uma obra-prima: *Trois poèmes païens* («Três Poemas Pagãos»), baseados em textos de Leconte de Lisle. Nas suas obras posteriores a 1930, utilizou o método dodecafônico de Schönberg, sempre de uma forma muito pessoal e sem prescindir das relações tonais que, para ele, representavam a base de toda a música verdadeira. As principais características de Martin são a clareza de exposição e a elaboração de uma linguagem harmônica pessoal. Entre outras composições, são um bom exemplo *Le vin herbé* (1938-41) e *Quatre ballades* (1938), para saxofone, piano, flauta e trombone solistas, com acompanhamento de orquestra.

A Suíça alemã contou com a personalidade de Willy Burkhard (1900-1955), autor de obras de intensa religiosidade, como o oratório *La vision d'Isaïe* (1935). A sua linguagem está fortemente ligada à arte musical tradicional germânica: imitação, fuga, variação e utilização da série. Entre os compositores nascidos nos princípios do século, os mais notáveis são Roger Vuataz (1898) e André-François Marescotti (1902). Na geração seguinte salientam-se Heinrich Sutermeister e Rolf Liebermann. O primeiro, nascido em 1910, foi seguidor das teorias de Carl Orff no campo do teatro lírico. As suas principais óperas são *Romeo und Julia* (1939), *Die Zauberinsel* («A Ilha dos Magos», 1942), ambas inspiradas em obras de Shakespeare, *Raskolnikoff* (1948), com texto de Dostoievski, e o *Fantasma de Canterville*, segundo Oscar Wilde, a última uma ópera televisiva.

Quanto a Rolf Liebermann, nascido em 1910, ocupa um lugar importante no panorama internacional. É um compositor que realizou uma autêntica transição entre o

Embaixo: figurino desenhado por Multzer para a estréia, que se realizou em 30 de novembro de 1910, na Ópera Cômica de Paris, de Macbeth, *única obra teatral escrita por Bloch. Nela, as personagens, o crime, a ambição, os remorsos apresentam-se com tal força que parecem surgir da própria música.*

Giancarlo Costa

Ullstein

Em cima: fotografia tirada durante a representação, no Teatro de Ópera de Darmstadt, em setembro de 1928, de Judith, *de Arthur Honegger. Escrita originalmente como oratório, esta obra foi, mais tarde, transformada pelo compositor em ópera séria, com texto de René Morax.*

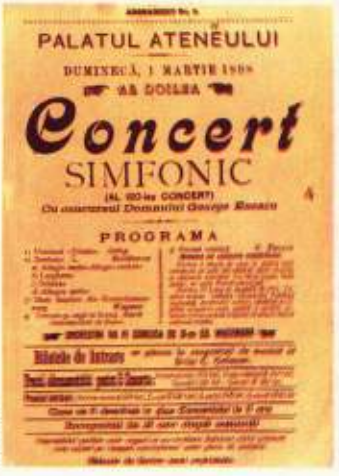
conceito de ópera do passado e o que, segundo ele, deveria ser a do futuro. O seu grande sentido dramático manifestou-se em *Leonore 40/45* (1952), *Penélope* (1954) e *Die Schule der Frauen* («A Escola de Mulheres», 1955). A sua linguagem é indistintamente politonal ou serial e nas suas obras dá grande importância à voz humana.

Desenvolvimento da música na Romênia

Na Romênia, a música erudita foi cultivada em épocas anteriores e de uma forma mais constante do que nos países vizinhos como a Albânia ou a Bulgária. O primeiro músico que fundou uma companhia de ópera estável cantada em romeno foi George Stephănescu (1843-1925), que compôs uma opereta nesta língua *(Popelea)* e a primeira sinfonia romena. Uns anos mais tarde, Stan Golestan (1875-1956), radicado em Paris, soube integrar os elementos folclóricos do seu país em obras com estruturas próprias da Schola Cantorum parisiense, como *Rapsódia Concertante, Rapsódia Romena, Concerto Carpático* e *Concerto Morávio.*

George Enescu (1881-1955) é o mais notável compositor romeno. A sua primeira obra, *Poema Romeno* (1897), foi estreada nos Concertos Colonne, de Paris, quando tinha 16 anos. Pouco mais tarde, compôs as *Rapsódias Romenas* (1901-02), nas quais ainda se inspirava nos temas de origem cigana que ouvira durante a infância, embora fosse procurando progressivamente a pureza dos elementos folclóricos romenos tal como eram antes da intrusão musical cigana. Enescu foi um compositor impregnado de romantismo e os seus temas estilizados, que procediam do folclore romeno, deram-lhe uma grande originalidade. O ponto central da sua produção é a ópera *Oedipe*, composta sobre poemas de Edmond Fleg e estreada na Ópera de Paris, em 1936. A sua escrita traduz-se numa polifonia densa à maneira de um Wagner, embora nalgumas composições, como na sua extraordinária *Sonata à maneira Popular Romena*, tivesse a audácia de introduzir os microintervalos de quartos de tom.

À geração seguinte pertence Mihail Jora (1891-1971), que estruturou o bailado na música romena («No Mercado») e compôs poemas sinfônicos interessantes. Muito

George Enescu (embaixo, à direita) é considerado o melhor compositor romeno do nosso século. Embaixo, à esquerda, cartaz anunciador de um concerto que inclui a interpretação do Poema Romeno, *sob a direção do próprio compositor.*

Interfoto

H. Roger Viollet

Fabbri

A música polonesa, influenciada durante séculos pela russa e pela alemã, encontrou, finalmente, a sua própria expressão com Karol Szymanowski, que se preocupou em achar uma linguagem nacional. A obra da maturidade de Szymanowski, impregnada, como a anterior, de um delicado refinamento instrumental, teve a sua fonte de inspiração, como no caso de Quatro Danças Polonesas, *no folclore do seu país. Em cima: quadro de T. Axentowicz, que representa uma cena de uma dança polonesa típica, a* katenjika.

próximo dele, Filipe Lazăr (1894-1936) conseguiu ultrapassar as fronteiras do seu país com obras perfeitamente construídas e que, apesar de estarem impregnadas de folclore, interessaram os grupos de vanguarda. Outro compositor romeno que se radicou em Paris foi Marcel Mihalovici (1898), autor de numerosas obras em que procurou seguir o caminho aberto por Stravinsky.

No período entre as duas guerras distinguiram-se as obras de Paul Constantinescu (1909-1963), autor de peças corais, de bailados e da ópera *A Noite Atormentada*. Em algumas das suas composições, Constantinescu não hesitou em utilizar a politonalidade, na qual, em determinados passos, se sobrepõem tonalidades diferentes.

Polônia: a procura de uma tradição própria

A música polonesa sofreu durante séculos uma dupla influência, alemã e russa, e foram muito poucos os músicos poloneses anteriores à nossa época que conseguiram expressar-se de maneira autóctone.

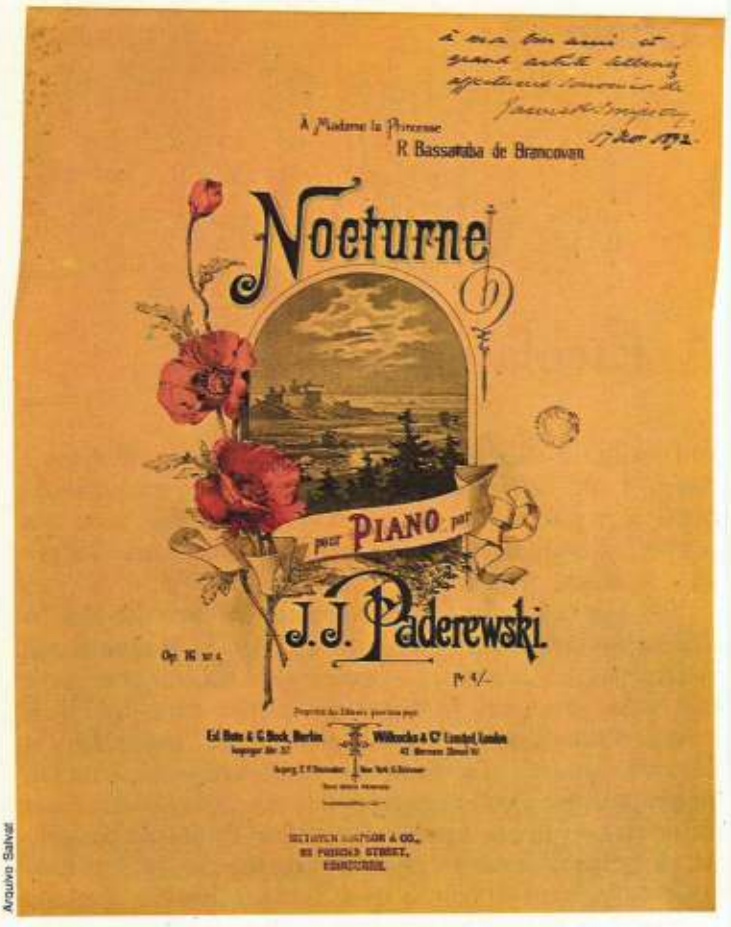
Henryk Jarecki (1846-1918) foi o último compositor que não pôde beneficiar do desenvolvimento cultural da Polônia e da sua conseqüente autonomia artística: limitou-se a aplicar as teorias wagnerianas, especialmente nas suas óperas, escritas na linha do seu predecessor Moniuszko. Numa delas *(Mindowe)* aproximou-se muito das teorias do drama musical de Wagner.

O primeiro músico que se preocupou em procurar uma linguagem nacional foi Karol Szymanowski (1882-1937), o compositor polonês mais significativo desde a morte de Chopin. A sua obra mostra os sinais de compositores e movimentos diferentes. Na sua produção distinguem-se quatro períodos bem delimitados. O primeiro, sob a influência de Chopin e Scriábine, compreende, entre outras obras, *Nove Prelúdios* (1899-1900), *Quatro Estudos* (1906), 1.ª sonata (1903-04) e sonata de violino

e piano (1904). O segundo foi dominado pelo pós-romantismo alemão, em especial com Richard Wagner, Richard Strauss e Max Reger. A ele pertencem três sinfonias (1906-16) e numerosas canções de inspiração oriental. O terceiro período compreende obras de estilo impressionista, como o concerto n.º 1, de violino e orquestra (1916), e outras que se aventuram até aos limites da atonalidade, como a sonata n.º 3 e *Les Masques*, para piano, ambas de 1916. O quarto período, a partir de 1920, caracteriza-se pela maior inspiração folclórica, como em *Mazurcas* (1924-34), *Quatro Danças Polonesas* (1926) e o bailado *Harnasie* (1935). A música de Szymanowski distingue-se pelo refinamento instrumental e a incorporação das diferentes inovações do seu tempo, incluindo a técnica serial, embora a utilizasse sempre com um certo distanciamento.

O grande virtuose do piano Ignacy Paderewski (1860-1941) teve um papel importante no restabelecimento da independência da Polônia e foi presidente do governo e da República do seu país. Nas suas composições pós-românticas expressou a nostalgia da sua pátria e a dor pela opressão que esta sofria. As suas principais obras são *Fantasia Polonesa*, para piano e orquestra, o concerto de piano em lá menor e a ópera *Manru*.

À geração seguinte pertence a série de compositores que, em 1906, formaram o grupo chamado Nova Polônia: Mieczysław Karłowicz (1876-1909), Grzegorz Fitelberg (1879-1953) e Ludomir Różycki (1884-1953). Embora todos eles pretendessem compor música autenticamente nacionalista, careciam da preparação necessária para isso e limitaram-se a escrever segundo o modelo ocidental da época. Karłowicz foi o mais representativo deste grupo; as suas características foram a obsessão em expressar a sua visão do mundo na música e um notável refinamento instrumental. Os seus poemas sinfônicos, impregnados do pessimismo eslavo, devem muito à orquestração de Wagner e Strauss. Exceto na *Rapsódia Lituana* (1906), utilizou apenas citações folclóricas literais. Fitelberg residiu no estrangeiro, onde divulgou a música polonesa, especialmente a de Karol Szymanowski. Na sua produção sobressaem duas sonatas de violino (1894-1912), um trio com piano (1901), duas sinfonias (1905-1907) e três poemas sinfônicos: *O Canto do Falcão* (1906), *Protesilau e Laodamia* (1908) e as *Profundidades do Mar* (1914). Różycki manteve-se imerso no pós-romantismo germânico e representou o setor mais conservador da música polonesa.

Entre os compositores que desenvolveram a sua atividade criadora longe da Polônia figura Alexandre Tansman (1917), que se fixou primeiro em Paris, mais tarde nos Estados Unidos e regressou a França depois da Segunda Guerra Mundial. Apesar da sua fidelidade às fontes nacionais, como em *Danças* (1931), *Mazurcas* (1932) e *Rapsódia Polonesa* (1940), assimilou as descobertas da vanguarda parisiense do pós-guerra. As suas complexidades harmônicas na linha de um Ravel ou a sua politonalidade próxima de um Milhaud não o impediram de criar uma linguagem pessoal. As partituras que proporcionaram a Tansman o reconhecimento internacional foram *La danse de la sorcière* («A Dança da Bruxa», 1922), a 2.ª sinfonia (1925), a ópera *La nuit kurde* («A Noite Curda», 1925-27), *Quatro Danças Polonesas* (1930) e *Dois Andamentos Sinfônicos* (1933).

Arquivo Salvat

O compositor, pianista e político polonês Ignacy Paderewski fez, depois da sua estréia, em 1887, uma carreira extraordinária de concertista, sendo considerado o melhor pianista internacional do princípio do século. De delicada sensibilidade, deixou entrever nas suas obras (em cima, capa do Noturno, *op. 16, n.º 4, para piano) a nostalgia do seu país e a dor pela opressão a que este se via submetido.*

A proclamação da independência coincidiu com um reconhecimento da vida musical. A partir de 1930, os músicos sofreram a influência da vanguarda francesa, da Escola de Viena e de Stravinsky. Roman Palester (1907) foi um compositor formado em Varsóvia, que compôs, primeiro, no estilo neoclássico e, mais tarde, influenciado por Stravinsky, adotou a técnica serial. É autor de quatro sinfonias (1936-52), de *Variações para Orquestra* (1947), do oratório *A Morte de D. João* (1955-60), do bailado *O Canto da Terra* (1937) e da ópera *Pedras Vivas* (1944). Grażyna Bacewicz (1909-1969), discípula de Nadia Boulanger, compôs várias sinfonias, concertos, obras de câmara, um bailado e a ópera *Aventura do Rei*. Andrzej Panufnik (1914) é o compositor mais avançado da sua geração. Como Hába, utilizou a escrita em quartos de tom. O seu contemporâneo Witold Lutosławski (1914) é um dos músicos mais importantes da primeira metade do século XX. Depois de cultivar, com grande originalidade, a tradição folclórica, utilizou técnicas muito heterogêneas, como a polifonia, o acaso e a pesquisa de material sonoro inédito. As suas obras mais conhecidas são *Doze Melodias Populares* (1945), *Prelúdios de Danças* (1953), *Marcha Fúnebre «In Memoriam Béla Bartók»* (1958), *Livre pour orchestre* (1968), etc. ■

Capítulo 29

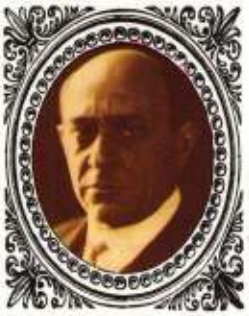
A Escola de Viena

A Escola de Viena, formada por Schönberg, Webern e Berg, é um dos elos mais importantes na evolução da música ocidental do século XX, à qual deu uma das respostas mais necessárias e plausíveis na altura. Talvez não a única, mas a mais rica e radical.

Em que consistiu a sua contribuição? Sem dúvida, na utilização completa e não funcional do total cromático. A harmonia tradicional — ocidental e funcional — dava um valor desigual às notas da escala: uma principal, outras subordinadas, e, sobre essa base, organizava o discurso sonoro. As idéias e as formas musicais nasciam ao seu abrigo. Pode afirmar-se sem exagero que a música ocidental — desde a polifonia até fins do século passado ou princípios deste — assenta nesta função. Mas as funções desgastam-se com o uso. Todo o século XIX é uma luta magnífica para levar a expressão ao seu limite, numa leitura dessa funcionalidade cada vez mais ambígua. Os membros da Escola de Viena compreenderam — talvez seja mais justo dizer, sentiram — a necessidade de dar o passo seguinte. Em primeiro lugar, alargaram o limite das polaridades funcionais; mais tarde, consideraram como «sensível» — a nota que há de resolver na tônica — qualquer grau que compusesse um acorde, com o qual a funcionalidade «natural» — isto é, aquela a que, pelo uso freqüente, está habituado o ouvinte médio — se suspende; depois, exploraram critérios diferentes para a formação dos acordes, como a substituição das tradicionais terceiras por quartas; disto, como do anteriormente apontado, encontramos mais do que antevisões noutros compositores: o primeiro andamento da 7.ª sinfonia, de Mahler, o *Estudo de Quartas,* de Debussy, as experiências harmônicas ou «acordes mágicos» de Scriábine; mais tarde, empregaram o total cromático segundo um sem-número de critérios, uns novos e outros menos; por último, estabeleceram uma série de regras capazes de assegurar a coesão do novo edifício harmônico, sem deixar de utilizar o total cromático: foi o chamado *dodecafonismo.*

A posteriori, notou-se e admirou-se a lógica rigorosa dessa trajetória. Na verdade, não é freqüente encontrar um fenômeno parecido na história da música ocidental. Mas veremos que, se a linha geral é impecável, a sua realização prática em obras concretas apresenta diferenças, riquezas, lacunas, variedades que fazem da Escola de Viena um dos movimentos mais fascinantes da música ocidental. Os seus componentes eram os primeiros a sabê-lo, e isso tem especial mérito, pois a sua obra esbarrou com todas as dificuldades que é possível imaginar.

Perfil biográfico



Arnold Schönberg, o descobridor da técnica dodecafônica

O fundador da Escola de Viena — às vezes designada por segunda, para a distinguir da primeira ou clássica — foi Arnold Schönberg, nascido em Viena, a 13 de setembro de 1874, numa modesta família judaica. Quando o pai morreu, o jovem Arnold, o mais velho dos irmãos, teve de sustentar a família. A sua vocação musical, claramente manifestada desde a infância, limitou-se a uma formação de autodidata. Pode dizer-se que Schönberg não teve outras lições de música além das que lhe deram o musicólogo Oskar Adler e o cunhado Alexander von Zemlinsky, regente de orquestra e compositor. O resto da sua formação e as características desta, bem como o seu conhecimento relativamente superficial da prática instrumental, foram condicionados pela pobreza da família; Schönberg não teve acesso ao que era, no seu tempo, a educação média burguesa, de que fazia parte o estudo do piano. Talvez isto explique a atitude um pouco de Jano da música: por um lado, a hiperconsciência de represen-

Arquivo Salvat

tante de uma tradição centro-européia, à qual não pertencia nem pela raça nem pelo nível social; por outro, o distanciamento dela, que o levou às conseqüências radicais de todos conhecidas.

A tradição wagneriana

As primeiras obras de Schönberg baseiam-se na herança wagneriana, que rapidamente conjugou com o legado formal de Brahms; superou, assim, a polêmica contemporânea entre Wagner e Hanslick e demonstrou, involuntariamente, o fundo de gratuidade e má-fé que havia nela — má-fé por parte de Hanslick, sem dúvida. Um quarteto em ré maior (1897), *Duas Canções*, op. 1 (1897-1898), *Quatro Canções*, op. 2 (1899), o sexteto de cordas *Noite Transfigurada*, op. 4 (1899) e as *Canções*, op. 3 (1899-03), são obras deste período. Schönberg mostra nelas o seu insubmisso espírito criador e inovador. A *Noite Transfigurada*, por exemplo, é, talvez, o primeiro caso de música de câmara de programa. O tema baseia-se num poema de Richard Dehmel intitulado *Mulher e Mundo*, que apresenta uma oposição entre a confissão apaixonada e trágica de uma mulher, infiel ao homem que ama, e a aceitação da sua infidelidade por parte deste. O amor dos dois «transfigura» a noite em que a confissão é feita: daí o título. Com esta obra começaram os problemas de Schönberg relacionados com o acolhimento da sua música. A peça foi recusada para execução. Schönberg, com um humor ácido, dizia que o júri encontrara uma inversão do acorde de nona, que não existia; e que, como não se pode interpretar uma coisa que «não existe», optou por devolver a partitura ao autor.

Apesar disto, continuou a procurar caminhos que, no seu entender, eram a conseqüência da evolução que certa música — a alemã — implicava no campo da forma e da harmonia. Convém notar que Schönberg permaneceu relativamente indiferente a tudo o que não fosse a tradição germânica no domínio da composição e do ensino. Primeiro, dedicou-se à direção musical, no *cabaret* Überbrettl; mais tarde, passou ao ensino, no qual viu não só um *modus vivendi* para a sua sempre precária economia mas também a satisfação de uma necessidade vocacional quase tão importante como a de compositor.

No período de 1900-1914, Schönberg desenvolveu uma atividade criadora realmente assombrosa. Estes anos contam-se, sem dúvida, entre os mais fascinantes da história do Ocidente. Neles se consolidou grande parte do nosso mundo moderno; descobriram-se as teorias dos quantas e da relatividade; aperfeiçoaram-se a navegação aérea e o automóvel; estabeleceram-se as bases dos meios de comunicação atuais; esboçaram-se as principais revoluções sociais modernas; os colonialismos de raiz antiga entraram em crise; lançaram-se as bases da intercultura planetária; descobriu-se a psicanálise e começou a expansão do cinema; na arte, iniciou-se a investigação de novas formas de expressão; começou a penosa conquista de uma nova dimensão da liberdade individual e coletiva, etc. Nesta mudança profunda, a Escola de Viena teve um papel essencial pelo que implicou na transformação das estruturas musicais. O choque foi tão violento que a reação de rejeição se tornou inevitável. O próprio Schönberg estava consciente disso, embora também soubesse que a evolução da música passava pela sua obra e que o tempo jogava a seu favor, o que se veio a comprovar.

A figura de Schönberg distingue-se no mundo da música tanto pelo seu trabalho de compositor como pelo de pedagogo, cuja atividade o levou a fundar a Escola de Viena. Entre os seus discípulos, merecem especial referência Anton Webern e Alban Berg. À esquerda: retrato do compositor aos 50 anos, por Oscar Kokoschka.

Tate Gallery

As primeiras obras de Schönberg revelam já, como no caso do sexteto de cordas Noite Transfigurada, *o espírito inovador e criador que acompanhou o compositor durante toda a sua existência. A novidade desta obra, escrita em 1899, reside sobretudo no fato de ter transplantado a idéia do poema sinfônico para a intimidade do conjunto de câmara. À direita:* Vênus Adormecida, *por Delvaux.*

A procura de uma forma autônoma

Nestes primeiros anos do século, Schönberg sofreu uma evolução fulminante. Começou, como já vimos, por se apoiar na tradição wagneriana e suas conseqüências. Obras como *Gurrelieder* (1900-11), com texto do poeta dinamarquês Jens Peter Jacobsen, situam-no, ainda que com uma voz muito pessoal, inequivocamente dentro de certo mahlerismo: gigantismo orquestral, forma de *lied* com orquestra, exacerbação da expressão, etc. Mas o que, em Mahler, é ponto de chegada, em Schönberg é ponto de partida. À amizade entre Mahler e Schönberg deve-se, em parte, o fato de este ter tido discípulos nos seus primeiros tempos de professor. E Schönberg deixou-nos uma carta patética que demonstra a sua confiança em Mahler: pede-lhe um empréstimo, que este concede generosamente. Foi também seu opositor em inúmeras discussões sobre temas musicais. Em rapidíssima sucessão, Schönberg compôs o poema sinfônico *Pelleas und Melisande* (1903), *Seis Canções para Voz e Orquestra*, op. 8 (1904), a sinfonia de câmara n.º 1, ainda em mi maior (1906), as baladas para voz e piano (1907), *Paz na Terra*, para coro (1907), o quarteto n.º 2, para voz e quarteto de cordas (1907-08), *Duas Canções* (1907), o ciclo *Livro dos Jardins Suspensos*, para voz e piano (1908-09), as peças para piano op. 11 e op. 19 (1909 e 1911), cinco peças para orquestra, op. 16 (1909), as obras cênicas *Erwartung* («Espera», 1909), *Die glückliche Hand* («A Mão Feliz», 1913), *Pierrot lunaire* (1912), uma das obras-chave da história da música do Ocidente, *Herzgewächse* («Rebentos do Coração», 1911), *Quatro Canções*, op. 22, para voz e orquestra (1913-16). Escreveu, além disso, o fundamental *Tratado de Harmonia* (1911), livro ainda ímpar, e começou o oratório (inacabado) *A Escada de Jacob*. Em todos estes trabalhos a trajetória é clara. Tomemos alguns deles como pontos de referência.

No *Livro dos Jardins Suspensos*, com texto de Stefan George, Schönberg considerou que, para os seus objetivos expressivos, qualquer nota de um agregado harmônico podia ser considerada sensível do acorde que se seguia, com a conseqüente suspensão do processo harmônico tradicional. Depois, e já desde *Pelleas und Melisande*, empregou a quarta como intervalo gerador da harmonia, em vez da terceira. O seu uso passou a ser sistemático na sinfonia de câmara n.º 1, pois embora esta tenha uma armação de clave em mi maior, só respeita a tonalidade em algumas ocasiões. Desde o tema inicial, triunfalmente em quartas ascendentes a cargo da trompa, até à idéia — também presente no quarteto n.º 1 — de fundir os tempos num único, tudo mostra o gigantesco esforço de Schönberg para prescindir do universo harmônico tradicional e o substituir por outro de idêntica eficácia, embora de sentido diferente. No quarteto n.º 2, acrescentou, nos últimos andamentos, uma voz que canta dois textos de Stefan George. No segundo deles — ou seja, no quarto andamento — prescindiu definitiva e explicitamente da tonalidade. É significativo que o poema comece com as palavras: «Respiro ar de outros planetas.» A coerência do discurso estava assegurada pelo texto que servia. Eram anos em que, para construir música, Schönberg se baseava de preferência num clima poético. Mas não tardou a aperceber-se dos perigos que essa técnica implicava: transformar a música numa simples ilustração e abandonar assim, mais ou menos claramente, a lógica interna sonora. Em breve o veremos, nas peças para piano op. 11 e op. 19, lutar com o espinhoso problema da forma, quando se prescindiu de polaridades tonais. Com efeito, forma e esqueleto harmônico tinham funcionado juntos no Ocidente durante alguns séculos, embora a sua origem não fosse a mesma. O que Schönberg tentou, em primeiro lugar, foi reduzir a música ao instante. O mesmo compositor que fizera os enormes afrescos sinfônicos dos *Gurrelieder* e *Pelleas und Melisande*, escrevia agora peças que apenas ultrapassavam uns quantos minutos. É que a emoção como tal é um estado passageiro, e, ao ser a base de uma forma do tempo, é impensável que vá mais além da impressão fugidia. Pelo que a grande forma é praticamente impossível. A seguir, veremos a importância que esta maneira de pensar teve para Anton Webern.

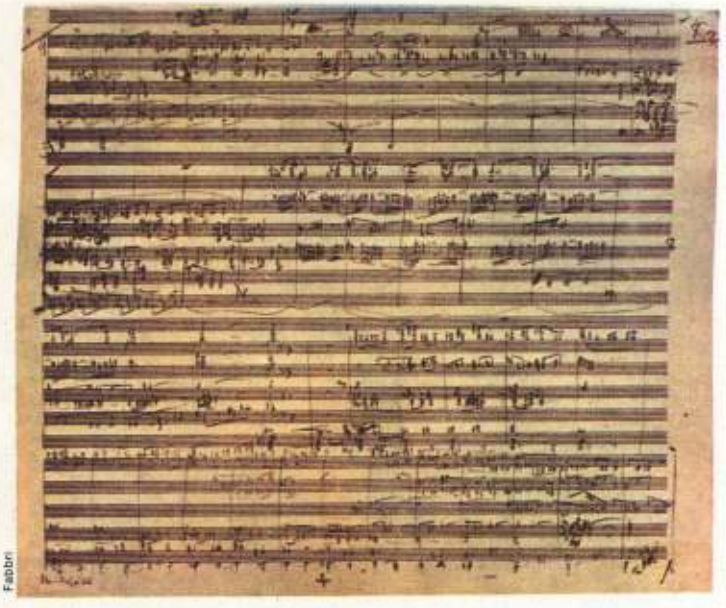
Todos os esforços de Schönberg, nesta altura, se orientavam para achar uma forma autônoma, que pudesse ou

A primeira audição de Pelleas und Melisande, *poema sinfônico de Schönberg inspirado na obra homônima de Maurice Maeterlinck, realizou-se em 1903, um ano depois da estréia da ópera com o mesmo título de Debussy. Embaixo:* O Beijo, *pelo pintor Gustav Klimt.*

Arquivo Salvat

não dialogar com um texto, uma ação dramática, etc. Resumindo: como continuar a tradição sobre as bases a que a evolução desta nos conduzira. Nunca se insistirá bastante no caráter eminentemente conservador da evolução schönberguiana. Ao agradecer o prêmio que a Academia de Artes e Letras lhe outorgara em 1947, Schönberg expressou-se assim: «Parece-me exagerado que considereis extraordinário o que procurei fazer nestes últimos cinqüenta anos. Pela minha parte, tive a sensação de ter caído num oceano de água a ferver. Não sabendo nadar nem como sair, tentei empregar braços e pernas para me manter a flutuar. Não sei o que me salvou de me afogar ou de ser cozido vivo. Não julgo ter senão um mérito: nunca ter desistido da minha luta.»

Em poucas obras se vê esta procura mais conscientemente desenvolvida do que nas *Cinco Peças*, op. 16, para orquestra. A sua primeira edição, publicada em janeiro de 1912, apresentava títulos descritivos: «Premonições», «Cores», etc. Mas não esqueçamos que, para Schönberg, a expressão era a meta principal e que todas as suas novidades de linguagem respondiam apenas à necessidade imperiosa de falar uma língua viva. As *Cinco Peças*, op. 16, formulam inúmeros critérios formais que já não têm em consideração um processo harmônico funcional, embora existam outras funções, por exemplo: repetição de células a espaços periódicos ou não periódicos; série interválica fixa; substituição da idéia de tema pela de célula geradora, que dará intervalos, ritmos, etc., que podem ser trabalhados posteriormente; passagem para primeiro plano do valor timbre ou cor instrumental: a famosa «melodia dos timbres» que tanta descendência teve e ainda tem, etc. Nesta obra, Schönberg verificou, além disso, algo essencial: quando a harmonia funcional desaparece, por ser o elemento aglutinante por excelência do discurso, é necessário repensar *todo* o edifício sonoro. Por exemplo: o fato de um acontecimento musical ocorrer num ou noutro registro era, na música anterior a ele, relativamente secundário. Quando esse fator aglutinante desaparece, este fato — e muitos outros — toma uma importância capital e deve ser tido em consideração por parte do compositor como integrante da forma. Pelo menos nas suas obras mais representativas, Schönberg realizou a proeza de encontrar um universo musical com uma lógica própria.

A dose de originalidade aumenta em peças como *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, a primeira sobre um texto de Maria Pappenheim e a segunda do próprio autor. À margem do tratamento de um texto, que se efetua com uma flexibilidade que se poderia classificar de plástica, há uma verdadeira proliferação de técnicas de composição novas: ausência de pulsação rítmica regular; progressiva anulação do conceito de voz principal e voz secundária; reforço do conceito de massa, precedendo o de densidade, que vai acabar por substituir o de harmonia funcional; descobrimento de uma nova dimensão métrica, o que, aliado a um texto, vai dar à união palavra-música uma coesão que nunca conhecera, com as eventuais exceções de Wagner, Wolf, Mussorgski e Debussy. Em *Pierrot lunaire* (textos do poeta belga simbolista Albert Giraud, em tradução alemã de Otto Erich Hartleben), tal simbiose atinge a perfeição. Já não se trata de uma música que se apóia num texto, mas sim de música e texto que se seguem tão de perto que é impossível separá-los. É uma

Em cima: partitura da primeira das Cinco Peças, *op. 16, compostas por Schönberg em 1909. Escritas originalmente sem título, em 1912 e a pedido do editor Peters, Schönberg deu-lhes os nomes de «Premonições», «Passado», «Cores», «Peripécia» e «Recitativo Obrigatório».*

vez mais devido a esta dimensão do «instante expressivo» como motor musical. Um instante que, apesar do paradoxo, permite a forma ampla. A música consegue uma leitura paralela do ambiente poético, quer pela memorável melodia de «A Lua Doente», quer pela compreensão sem precedentes do tempo na «Canção de Forca», quer pelas sutilezas harmônicas não funcionais (embora quase o sejam) de «Uma Lavadeira Pálida» e «Oh, Velho Perfume», quer pela complexidade dos cânones de «Noite» ou de «A Mancha de Lua», quer pelo uso excelente do registro e do timbre, como em «Robot», quer ainda pelos achados dinâmicos aplicados como valor independente do fraseio, como em «Decapitação». A lista poderia alongar-se indefinidamente.

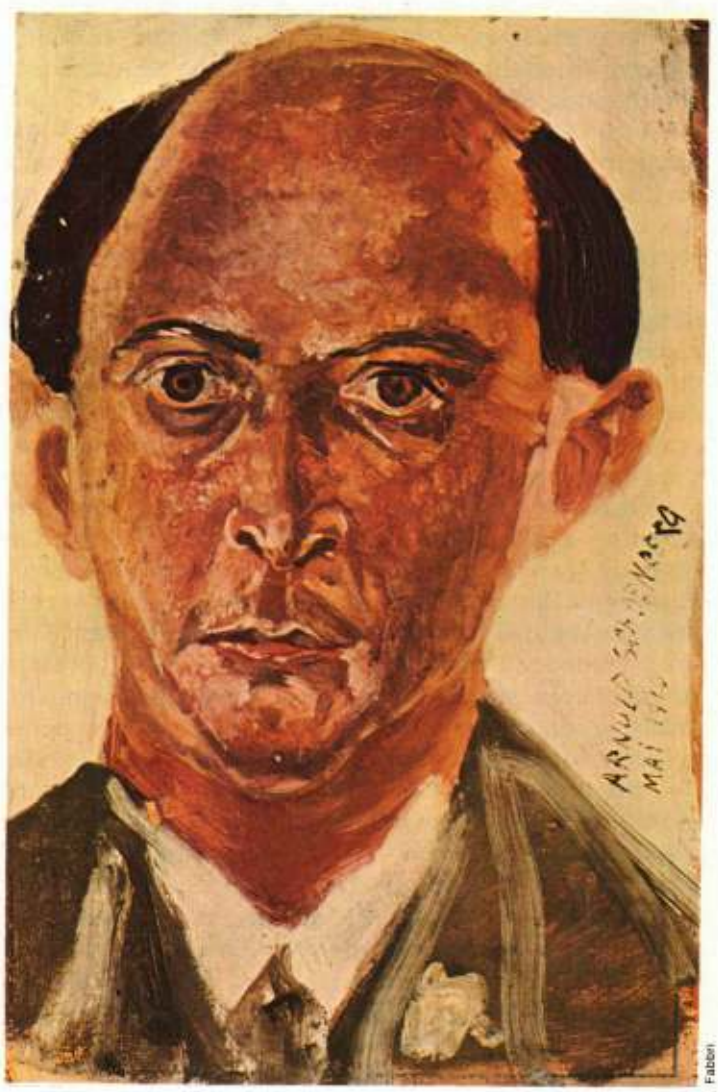
Nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, Schönberg tem a seu crédito a consciência do fim de um período, da sua transformação «noutra coisa», de ter sido, talvez, o primeiro a formulá-lo de maneira tão explícita e de haver dado as primeiras soluções coerentes para o seu presente e futuro. Não tem nada de surpreendente que o seu discípulo Alban Berg o definisse no seu *Credo* (1930), parafraseando as palavras que Hugo Riemann aplicou a Johann Sebastian Bach: «Um dos maiores mestres de todos os tempos; um dos que não podem ser superados, porque nele se encarnam, ao mesmo tempo, a ciência e a sensibilidade musicais de uma época; um mestre que, no entanto, tem um significado particular, uma grandeza sem precedentes, porque, nele, os estilos de duas épocas convergem e atingem o seu mais alto florescimento.»

Antes de se iniciar a conflagração, Schönberg vivia entre Berlim e Viena, dedicando-se à composição e aos alunos. Compunha febrilmente, convivia com o meio intelectual da época e a sua figura provocava as polêmicas mais azedas que é possível imaginar.

A guerra surpreende-o em Viena e foi mobilizado. Mas regressou logo a casa, para junto da mulher, Mathilde

Colette Masson

Com Pierrot lunaire *(em cima, cena), obra escrita para um reduzido número de executantes — piano, flauta (que alterna com flautim), clarinete (também clarinete baixo em alguns trechos), violino ou violeta e violoncelo, aos quais se junta uma voz feminina —, Schönberg (à direita, auto-retrato datado de maio de 1910) conseguiu criar uma série infindável de contrastes e efeitos sonoros, que, por si sós, chegam para expressar o conteúdo emotivo das imagens poéticas.*



Fabbri

von Zemlinsky, e filhos, Trudi e Georg. O pós-guerra foi, para ele, incrivelmente penoso no plano econômico e artístico. Pouco a pouco, a sua situação melhorou, graças ao ensino e à organização de concertos. Em 1918, fundou a Associação de Audições Musicais Privadas, em que as obras contemporâneas eram apresentadas com o maior cuidado; não havia «concertos», mas sim ensaios comentados e o aplauso e a pateada eram proibidos. Outro pormenor curioso: em 27 de maio de 1921, a sociedade dedicou uma sessão a Johann Strauss, músico pelo qual Schönberg sentiu sempre a mais profunda admiração.

Em 1920, Schönberg voltou a instalar-se em Berlim, onde a Academia das Artes lhe ofereceu a cadeira de Composição, vaga depois da morte de Ferruccio Busoni. Em 1923, morreu a mulher e, no ano seguinte, casou novamente com Gertrud Kolisch, irmã do violinista Rudolf Kolisch, da qual teve três filhos.

O dodecafonismo

Nesses anos, Schönberg permaneceu em silêncio. Pintou, sem descanso, uma série de auto-retratos e de figuras muito dentro do mundo expressionista, refletiu e tirou notas para a sua obra *A Escada de Jacob*. No verão

de 1922, confidenciou ao seu discípulo Josef Rufer que acabava de fazer uma descoberta que assegurava à música germânica a continuação do predomínio por mais cem anos. Referia-se, é claro, à técnica dodecafônica. Talvez Schönberg fosse otimista quanto à duração da sua técnica. Mas isto não se deve à sua viabilidade mas sim à sua afetação ao germanismo. Se tal não aconteceu, não foi por culpa de Schönberg, mas pela evolução posterior do mundo germânico, que deu amplos exemplos de não entender outra linguagem a não ser a da violência. Da técnica dodecafônica e, sobretudo, das suas conseqüencias procede uma esmagadora maioria da música posterior a ela, incluindo nada menos a do último Stravinsky.

Em resumo, a técnica dodecafônica reduz-se ao seguinte: o compositor ordena os doze sons da gama cromática naquilo a que se chama uma *série*. Esta pode ser lida tal e qual e tê-la-emos no seu estado original. Pode ser lida a partir de cada um dos graus que a compõe e tê-la-emos transposta doze vezes. Pode ser lida ao contrário e tê-la-emos retrogradada. Pode ser lida de forma inversa, ou seja, lendo os seus intervalos ascendentes como descendentes e vice-versa e tê-la-emos invertida. E estas retrogradações e inversões podem igualmente ser transpostas doze vezes... Uma série de doze sons tem, pois, inúmeras possibilidades de expansão expressiva. Algumas regras complementares: os sons podem repetir-se, mas não para trás, dentro de uma mesma série; todos os sons têm igual importância e há que evitar a criação de falsas polaridades, resultantes da existência de repetições ou insistências de ou sobre uma delas, etc.

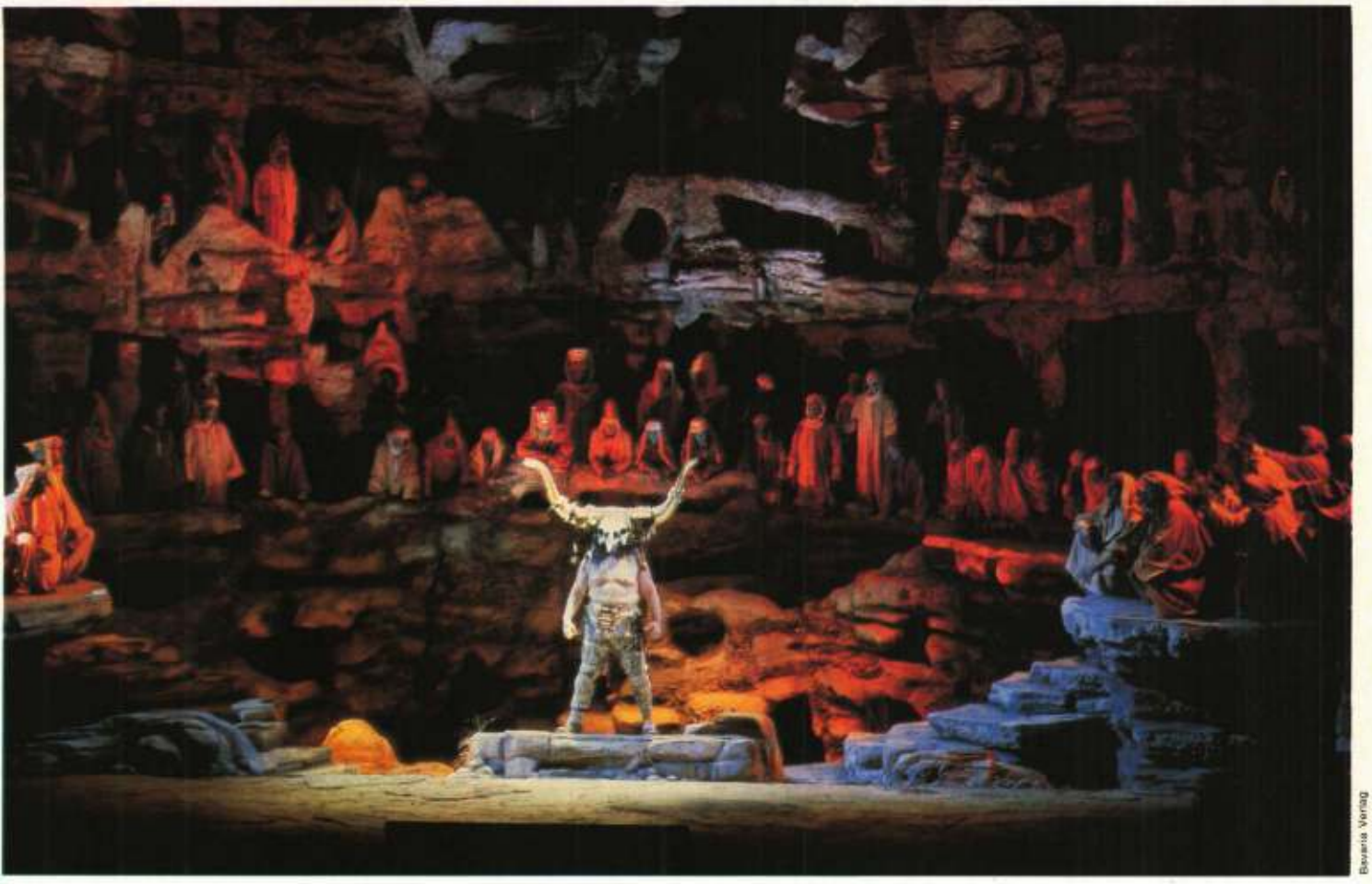
Grande parte dos processos com que se maneja a série era já conhecida do contraponto clássico. O que quer dizer que a novidade do sistema não era dada tanto pelo seu uso abstrato mas por estar a serviço de uma mentalidade e sensibilidade diferentes. A partir da prática do dodecafonismo, há em Schönberg como que um estranho desdobramento na sua qualidade de compositor. Desdobramento a que não seriam alheias nem estas nem as circunstâncias históricas daqueles anos. Duas palavras apenas para explicar este último ponto, palavras que podem, sem dúvida, ser aplicáveis a outros compositores contemporâneos.

Cremos ser óbvio que não há investigação de linguagem sem um projeto de futuro. A música não constitui uma exceção. E isto sucede mesmo que aquele que realiza a investigação quiçá o ignore conscientemente. Não se muda de linguagem por um capricho. As mudanças de linguagem são intuídas obscuramente por uma sociedade. Quando esta procura e pressente uma mudança, os seus criadores refletem-na em linguagens novas. Isto é evidente nos primeiros quatorze anos deste século. Mas a Primeira Guerra Mundial atirou por terra tais esperanças, pelo menos em grande parte. O que dela nasceu foram quase sempre projetos de ordem tirânica, não de procura apaixonada de novas liberdades. Na música, assiste-se ao nascimento dos «neoclassicismos». Ou seja, a evasão das responsabilidades estéticas nos altares de um passado mitificado. O dodecafonismo, tal como Schönberg o entendeu, tem bastante de espírito neoclássico, pelo menos se se comparar com o período livre que o tinha precedido. É um sistema que se pode ensinar e aprender e que consiste em assimilar regras bem claras. E aqui vem o curioso e paradoxal da questão. Consciente de ter descoberto uma ferramenta importante, Schönberg só com preendeu em parte as suas possibilidades, ou melhor, s as percebeu intermitentemente. Desde 1922 até à su morte, em 1951, o seu trabalho de compositor oscilo entre um uso do dodecafonismo que faz a corte a un compromisso com o passado e uma invenção radical qu ainda vai mais além do que ele próprio descobriu n chamado período atonal. E tudo isto sem esquecer melancólicas recaídas em estilos antigos, tais como a suíte em sol, de 1934, e a conclusão da 2.ª sinfonia de câmara, começada em 1906, e que conserva o seu estilo primitivo. Schönberg publicou um artigo em *Estudo e Idéia* intitulado «Regressa-se sempre». Não se pode ser mais claro.

A tradição revitalizada

O primeiro passo de Schönberg na sua nova técnica foi nitidamente retardatário. Nas peças para piano, op. 23, existe já o uso de uma série, cujo resultado sonoro, pianística e musicalmente, é mais restrito do que o representado pelas peças op. 11 e op. 19. Esse retorno atrás acentuou-se na *Serenata*, op. 24, para barítono e conjunto de câmara (1923) — um conjunto em que violão e bandolim apresentam vagas reminiscências da segunda serenata da 7.ª sinfonia de Mahler. Na suíte para piano, op. 25 (1921-1923), o regresso é explícito: na sua forma, esta suíte é uma cópia fiel das do barroco tardio. A sua substância musical não o é, mas sim o seu pensamento formal. O quinteto de sopro, op. 26 (1923-1924), foi a primeira experiência de Schönberg na grande forma tradicional com a sua nova técnica. Deste ponto de vista, um êxito admirável. Do ponto de vista do aproveitamento das novas possibilidades que a sua técnica oferecia, não tanto. Seguiram-se outras obras — um arranjo orquestral de dois corais de Bach (1922), uma suíte, op. 29, para conjunto de câmara (1924-26), quatro peças para coro misto (1925), três sátiras para coro e conjunto (1925), o quarteto n.º 3 (1927), etc. — em que Schönberg consegue, no entanto, algo importante: insuflar vida nova à tradição clássica da Europa Central mediante um conteúdo harmônico desvinculado de pólos de atração tonal. Neste campo, Schönberg é inatacável. A herança de Brahms — irregularidade métrica, frase flexível, interdependência dos motivos, complexidade rítmica, uso delicadíssimo da síncopa, contraponto cantante, coerência interna das vozes e da sua condução, etc. — transmite-se com a expressividade paroxística expressionista, pelo uso do vertical, de poder comunicativo avassalador. Schönberg empregou parte da sua técnica para corroborar o passado, ampliando-o e não destruindo-o. Em nenhuma obra isto está tão claro como nas suas monumentais *Variações para Orquestra*, op. 31. E não deixa de ser significativo o fato de Schönberg fazer aparecer o motivo B-A-C-H (si bemol, lá, dó, si) em momentos estratégicos desta obra.

Assim, neste período e com uma destreza esmagadora, Schönberg escreveu obras em que procurava revitalizar a tradição. Mas o caráter duvidoso da empresa era patente: para que empenhar-se em conservar moldes formais, quando estes se encontravam claramente baseados na harmonia funcional, que se considerava, com razão, superada? Schönberg sentiu, sem dúvida, na sua própria carne, a contradição. E, paralelamente a estas obras de compromisso, trabalhou noutras em que o futuro, desta



Bavaria Verlag

A ópera Moisés e Aarão *(em cima, cena), onde o emprego simultâneo de papéis cantados e falados se reveste de uma inegável qualidade dramática, é, sem dúvida, a manifestação mais relevante do último período da existência de Schönberg.*

Em cima, à direita: fotografia de Arnold Schönberg dando uma aula na Universidade de Los Angeles, Califórnia. Segundo se depreende das suas memórias, Schönberg exercia um verdadeiro fascínio sobre os seus jovens alunos.

vez num plano místico, estaria mais presente do que nunca. Referimo-nos à ópera inacabada *Moisés e Aarão*, começada em 1930. Especulou-se muito sobre se Schönberg se viu a si próprio como Moisés, à beira da Terra Prometida, cujo acesso, todavia, lhe estava vedado. Desde o desenho de Paul Klee, *No Limite do País Fértil*, até ao emprego do mesmo título num artigo decisivo de Pierre Boulez — em que explica a técnica do chamado serialismo integral —, parece existir nalgumas correntes da arte dos últimos cinqüenta anos um anseio de ultrapassar a situação em que esta se encontra para conseguir que se produza num plano mais profundo, mais total. O contrário, a tendência puramente pragmática, também é forte e existe — Stravinsky, por exemplo. Mas no último período, e quando se serviu do dodecafonismo para descobrir novas realidades sonoras, Schönberg é um exemplo eloqüente do primeiro. Deste ponto de vista, obras como a opereta *Von heute auf morgen* («Da Noite à Manhã») (1928-29), não obstante a sua excelente fatura e beleza, podem, sem desdouro, ser consideradas menores comparadas com a altura de todas as outras. Uma excepção: *Música de Acompanhamento Para Uma Cena de Filme* (1929-30), onde captou universos formais radicalmente novos.

Caminho do exílio

Em 1933, Hitler subiu ao poder na Alemanha. Schönberg, judeu e cabeça visível de uma arte que foi classificada de «degenerada» por parte dos chefes nazis, teve de abandonar o seu país. Tentou radicar-se em Paris, mas não conseguiu. Nesta cidade, e como uma tomada de posição, regressou à fé judaica que havia abandonado na juventude pelo catolicismo oficial austríaco. Um dos seus padrinhos foi Marc Chagall. Depois, emigrou para os Estados Unidos. A sua saúde — sempre instável (problemas de asma) — ressentiu-se com o clima agreste de Nova Iorque e o compositor mudou-se então para a Califórnia, onde fixou residência em Los Angeles, a poucos quilômetros de outro ilustre exilado: Igor Stravinsky. No entanto, durante os seus longos anos de vizinhança americana, nunca se encontraram. Nos Estados Unidos, Schönberg nacionalizou-se norte-americano; ensinou na Universidade de Los Angeles; compilou, ordenou e redigiu artigos e livros — *Estilo e Idéia, Exercícios Preliminares de Contraponto, Modelos para Principiantes em Composição, Funções Estruturais da Harmonia* — e, nos tempos livres, compôs. Nunca chegou a terminar *Moisés e Aarão*, para o que pediu à Fundação Guggenheim uma bolsa que lhe foi negada. Escreveu o esplêndido concerto de violino e orquestra (1935-36), em que a violência dos tempos alcança acentos surpreendentes; o quarteto n.º 4, fiel seguidor da linha neoclássica e talvez uma das obras em que a técnica dodecafônica alcança maior per-

Arquivo Sakvat

feição; a suíte em sol maior, para cordas (1934); o hino hebraico *Kol Nidre* (1938); o concerto de piano e orquestra, igualmente eqüidistante entre passado e futuro; a esplêndida *Ode a Napoleão Bonaparte*, sobre textos de Lord Byron, feroz ataque a todos os ditadores (1942); *Tema e Variações*, para banda (1943); o prelúdio orquestral *Gênese* (1945); *Variações sobre Um Recitativo*, para órgão (1941), e diversos arranjos de obras clássicas. Ainda teve tempo para três obras extraordinárias: *Fantasia*, para violino e piano (1949), Trio de cordas (1946) e *Sobrevivente de Varsóvia* (1947). Nelas, bem como em *Moisés e Aarão*, Schönberg viu já a Terra Prometida. A forma é um rigoroso resultado do material serial posto em jogo. A tensão expressiva e a novidade são tais que qualquer análise que não seja aproximada pecará sempre por parcial. Tudo nestas obras é novo: o gesto musical, a maneira de o construir e apresentar, a característica das idéias que, embora novas, são perfeitamente claras. Sem medo de pecar por exagero, podemos dizer que estas obras se situam no limiar de um mundo que continua a ser novo. Antes de morrer em Los Angeles, a 13 de julho de 1951 (Schönberg viveu sempre obcecado pelo número 13), escreveu ainda três obras corais: *Dreimal tausend Jahre* («Três Mil Anos»), *De Profundis* e *Salmo Moderno*.

Não cremos que ninguém tenha o propósito de fazer um balanço da incalculável contribuição de Schönberg. Estamos longe de tê-la esgotado. Só resta dizer que a sua música é a pedra angular do edifício da nossa cultura e que conhecê-la e assimilá-la faz parte da ética de qualquer consciência estética do presente. □

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Verklärte Nacht, arranjo para orquestra de cordas, op. 4 (1917; 2.ª versão, 1943) • *Pelleas und Melisande*, op. 5 (poema sinfônico, segundo Maeterlinck, 1902-1903) • Sinfonia de câmara n.º 1, op. 9 (1906; 2.ª versão, 1935) • Quarteto de cordas n.º 2, arranjo para soprano e orquestra de cordas, op. 10 (c. 1919) • 5 peças, orquestra, op. 16 (1909) • *Variações para Orquestra*, op. 31 (1926-1928) • *Música de Acompanhamento para Uma Cena de Filme*, op. 34 (1929-1930) • Concerto de violoncelo (a partir de Monn: concerto de cravo em ré maior) (1932-1933) • Concerto para quarteto de cordas (segundo Händel: *Concerto grosso*, op. 6, n.º 7) (1933) • Suíte em sol maior, cordas (1934) • Concerto de violino, op. 36 (1935-1936) • Sinfonia de câmara n.º 2, op. 38 (1906-1939) • Concerto de piano, op. 42 (1942) • *Tema e Variações*, banda, op. 43-*a* (1943; arr. para orquestra op. 43-*b*, 1943).

OBRA INSTRUMENTAL

Tecla

3 peças, piano (1894) • Sinfonia de câmara n.º 1, arranjo para duo de piano, op. 9 (anterior a 1912) • 3 peças, op. 11, piano (1909) • 6 pequenas peças, op. 19, piano (1911) • 5 peças op. 23, piano (1920-1923) • Suíte, op. 25, piano (1921-1923) • Peça para piano, op. 33-*a* (1928-1929) • Peça para piano, op. 33-*b* (1931) • Sinfonia de câmara n.º 2, arranjo para 2 pianos, op. 38-*b* (1941-1942) • *Variações sobre Um Recitativo*, para órgão, op. 40 (1941).

OBRA DE CÂMARA

Quarteto de cordas, em ré maior (1897) • *Verklärte Nacht*, sexteto de cordas, op. 4 (a partir de Dehmel, 1899) • Quarteto de cordas n.º 1, em ré menor, op. 7 (1904-1905) • Sinfonia de câmara, 15 instrumentos, op. 9 (1906) • Quarteto de cordas n.º 2, com soprano, op. 10 (George, 1907-1908) • 3 peças, orquestra de câmara (1910) • *Serenata*, 7 instrumentos e voz de baixo, op. 24 (1920-1923) • Quinteto de sopro, op. 26 (1923-1924) • Suíte, 7 instrumentos, op. 29 (1924-1926) • Quarteto de cordas n. 3, op. 30 (1927) • Quarteto de cordas n.º 4, op. 37 (1936) • Trio de cordas, op. 45 (1946) • *Fantasia*, violino e piano, op. 47, (1949).

OBRA VOCAL E CORAL

Ópera

Erwartung, op. 17 (M. Pappenheim: estr 1924) • *Die glückliche Hand*, op. 18 (Schönberg; estr. 1924) • *Von heute auf morgen*, op. 32 (M. Blonda; estr. 1930) • *Moisés e Aarão* (Schönberg; 3.º ato por compor; estr. 1957).

Obras corais

Gurrelieder, solistas, coros e orquestra (J. P. Jacobsen, 1900-1911) • *Friede auf Erden*, coro *a cappella*, op. 13 (C. F. Meyer, 1907) • 4 peças, op. 27 coro misto (1925) • 3 sátiras, op. 28 coro misto (1925) • 3 canções folclóricas, coro misto (1929-1930) • 6 peças, coros masculinos *a cappella*, op. 35 (Schönberg) (1929-1930) • *Kol Nidre*, narrador, coro e orquestra, op. 39 (hino hebraico, 1938) • *Gênese*, prelúdio para coro misto e orquestra, op. 44 (1945) • *Sobrevivente de Varsóvia*, narrador, vozes masculinas e orquestra, op. 46 (1947) • 3 canções folclóricas, coro *a cappella*, op. 49 (1948) • *Dreimal tausend Jahre*, coro misto, op. 50-*a* (D. D. Runes, 1949) • *De profundis*, coro *a cappella*, op. 50-*b* (Salmo 130, 1950) • *Salmo moderno*, narrador, coro e orquestra, op. 50-*c* (Schönberg, inacabada, 1950).

Canções

Cerca de 32 canções compostas antes de 1900, sem número de *opus*, baseadas em textos de Lenau, Dehmel, Pfau, M. Greif, E. Geibel, A. Gold e P. Heyse, entre outros • 2 canções, barítono e piano, op. 1 (K. von Levetzow, 1897-1898) • 4 canções, op. 2 (1899) • Canções de cabaret: *Der genügsame Liebhaber* (H. Salus, 1901), *Einfältiges Lied* (Salus, 1901), *Nachtwandler* (G. Falke, 1901) • *Jedem das Seine* (Colly, 1901), *Mahnung* (G. Hochstetter, 1901), *Galathea* (Wedekind, 1901), *Gigerlette* (O. Bierbaum, 1975), *Seit ich so viele Weiber sah* (Schikaneder, 1975) • 6 canções, meio-soprano, barítono e piano, op. 3 (1899-1903) • 8 canções, op. 6 (1903-1905) • 6 canções, voz e orquestra, op. 8 (1903-1905) • 2 baladas, op. 12, voz e piano (1907) • 2 canções, op 14 (1907-1908) • 15 canções, voz e piano, a partir de *Das Buch der hängenden Gärten* («Livro dos Jardins Suspensos»), de Stefan George (1908-1909) • *Herzgewächse*, soprano,celesta, harpa e harmônio, op. 20 (Maeterlinck, 1911) • *Pierrot lunaire*, coleção de 21 canções, narrador e cinco instrumentos (Albert Giraud, trad. O. E. Hartleben, 1912) • 4 canções, canto e orquestra, op. 22 (Dowson, Rilke, 1913-1916) • *Ode a Napoleão*, narrador, quarteto de cordas e piano, op. 41 (Byron, 1942) • 3 canções, voz grave e piano, op. 48 (H. Haringer, 1933).

Perfil biográfico

Anton Webern ou a primazia da forma breve

Dissemos que uma das vocações de Schönberg foi ensinar. Entre os seus muitos alunos, figuram, pelo menos, dois que, com ele, formaram a chamada Escola de Viena: Anton Webern — de origem, Anton von Webern — e Alban Berg.

Não é freqüente encontrar na história da arte uma coesão tão estreita, aliada a uma independência e mesmo divergência de caracteres como a que estes três músicos oferecem. Mesmo correndo o risco de simplificar aquilo que, por definição, é complexo e quase inacessível, diríamos que as suas características comuns mais evidentes seriam (para os discípulos): fidelidade inquebrantável ao mestre, tanto no campo humano como no estético; total independência quanto à forma como seguiram os seus ensinamentos e tiraram conclusões e, por último, um muito estranho aspecto complementar das suas personalidades. Tome-se esta complementariedade de forma relativa mas nem por isso menos real, sem dúvida, embora seja necessário matizar.

A vida de Webern foi simples e modesta, pelo menos na sua dimensão exterior. Filho de uma família aristocrática austríaca, de origem caríntia, nasceu em Viena, a 3 de dezembro de 1883. Seu pai era engenheiro de minas e sua mãe, «moça de boa família», boa pianista, que ensinou os rudimentos da música aos filhos, o segundo dos quais viria a ser o futuro compositor. Este pensou, desde muito cedo, na música como carreira e orientou-se para o violoncelo, sem pôr de lado o piano. Depois, começou a compor, imitando — como não podia deixar de ser — os grandes clássicos. As mais antigas obras que se conservam datam de 1899: duas peças de violoncelo e piano e canções com textos de Avenarius, Dehmel e Falke. Webern encontrou oposição firme, por parte da família, em se tornar profissional da música: seu pai era demasiado aristocrata para o aceitar. Por isso, orientou-se para um campo insólito a um futuro compositor: a musicologia, sob a tutela de Guido Adler. Mas não abandonou a composição. O jovem Webern deixou-se influenciar, como era lógico, por Wagner, Liszt e Strauss. No outono de 1904, aos 21 anos, conheceu Schönberg, por intermédio de um amigo comum: Egon Wellesz, musicólogo e discípulo de Schönberg. Em casa deste último, conheceu Alban Berg, que viria a ser o seu amigo mais íntimo. Como disse o crítico francês Claude Rostand, «em 1904, nasceu a Trindade Vienense». De acordo com o próprio Webern, o seu descobrimento da música atonal data de 1906, ano da estréia da sinfonia de câmara do seu professor. Em 1908, terminou os estudos e compôs aquilo que Schönberg considerou uma *Gesellenstück*, uma «peça de colega», a *Passacaglia* para orquestra, que tem o n.º 1 do catálogo. A partir desse momento, Webern iniciou uma carreira de músico modesto e de compositor de uma discrição que raia o silêncio. Em 1908, aceitou o lugar de chefe de orquestra, durante o verão, na estância termal de Bad-Ischl. É fácil imaginar o repertório. Webern escreveu a Berg: «As minhas ocupações aqui são espantosas! Que estupidez, que vulgaridade!»

Primeiras obras

Mas, apesar de tudo, arranjou tempo para compor. Entre 1908 e 1910, terminou a sua peça coral *Entflieht auf leichten Kähnen* («Fugi em Barcas Ligeiras»), op. 2, sobre textos de Stefan George, bem como os seus ciclos de canções op. 3 e op. 4, para voz e piano. Todas estas obras apresentam ainda, em maior ou menor grau, a marca do seu professor Schönberg, mas, a partir das

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

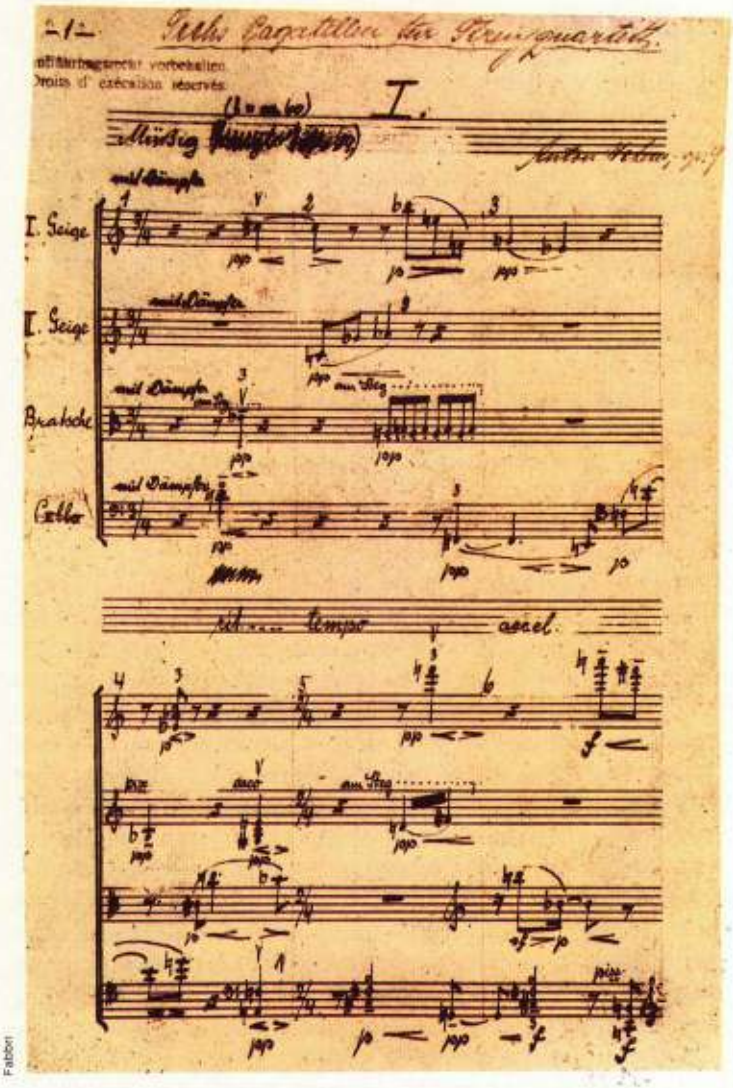
Alicia Nóe

O compositor e chefe de orquestra Anton Webern (em cima, retrato por Oscar Kokoschka) nasceu em Viena, a 3 de dezembro de 1883. À esquerda: gravura que representa um aspecto dessa cidade, cerca de 1890.

Cinco Peças, op. 5, para quarteto de cordas, Webern encontrou-se a si mesmo. Algumas das suas características: abandono radical da forma clássica; ausência de simetria, de repetições e de desenvolvimento temático; substituição do tema pelo trabalho de motivos; brevidade e concisão; condensação expressiva; dificuldade progressiva em individualizar a audição de cada voz: a obra ouve-se como um todo. A novidade era tal que, mais de vinte anos depois, confessou, numa carta à poetisa Hildegard Jone: «Só agora posso explicar o que fiz então.»

A partir de 1910, a sua situação econômica estabilizou um pouco e, em 1911, casou com sua prima Wilhelmine Mörtl. Nomeado diretor-adjunto do Teatro de Gdánsk — então, Dantzig —, as coisas não lhe correram demasiado bem e resolveu acompanhar o seu ex-professor até Berlim. Ao fim de algum tempo, arranjou trabalho como regente em Stettin — hoje Szczecin. A vida correu-lhe igualmente mal, ou talvez pior. As suas cartas para Berg são patéticas: «Querido amigo: escrevo-te mergulhado no desespero. [...] Encontro-me rodeado de pessoas que só se preocupam com músicas absurdas.» Em 1913, teve uma depressão nervosa e regressou a Viena, onde fez psicanálise. Alugou um andar em Hietzing, nos arredores de Viena, perto dos Berg, e defendeu-se dando lições.

Mas, apesar de todos estes contratempos, não tinha deixado de compor. Datam de 1909 as *Seis Peças para Orquestra,* op. 6, a sua única obra para grande orquestra, que se encontram entre o que há de mais sedutor no universo de Webern. Talvez isso provenha de uma tímbrica tão refinada que quase não tem paralelo. A forma aforística, tão cara ao autor, aproxima-se já dos extremos de sublimação alcançados em obras posteriores. Por outro lado, estas peças apresentam um aspecto da sua obra que também vai ser alvo de desenvolvimento posterior, mas que aparece, aqui, pela primeira vez: é, digamos, o seu «austriacismo». Dos três vienenses, Webern é aquele que está mais próximo de um sentir popular austríaco, expresso por meios que não têm nada que ver com o folclore. Neste caso, como em outros, é a utilização do ritmo de *Kondukt,* espécie de marcha fúnebre já presente, por exemplo, no Mahler da 5.ª sinfonia. Mas aquilo que, em Mahler, era alusão do exterior, em Webern é autêntico compromisso profundo.

São de 1910, as *Quatro Peças,* op. 7, para violino e piano, e as *Duas Canções,* op. 8, sobre textos de Rilke, para voz e instrumentos; de 1913, *Seis Bagatelas,* op. 9, para quarteto de cordas; do mesmo ano, *Cinco Peças,* op. 10, para orquestra; de 1914, *Três Pequenas Peças,* op. 11, para violoncelo e piano. Todas estas obras têm pontos comuns muito acentuados. O mais evidente: a brevidade. Ao escrever o prólogo de *Bagatelas,* Schönberg disse que Webern era capaz de condensar todo um romance num suspiro. A densidade expressiva é tal que não se pode ir mais longe: lembremo-nos do que se disse acerca do valor expressivo do instante. Mas existe também uma coisa ainda mais importante: em Webern isto produz-se mediante um uso exaustivo da série, da tímbrica, da agógica (os *tempi*) e do registro. Resultado: Webern organiza o todo cromático segundo critérios radicalmente novos e exclusivamente sonoros. O fato de, neste grupo de obras, existir um ciclo de canções não invalida o que afirmamos, como veremos adiante. A música de Webern nunca ilustra um texto; pelo contrário,

Fabbri

O silêncio como parte integrante do discurso sonoro e a profusão de pianos e pianíssimos *em relação aos* fortes, *duas das características da música weberniana, encontram-se amplamente representados nos* opera *6, 8, 9 e 10. Em cima: fragmento da partitura do op. 9, intitulado* Seis Bagatelas.

procura uma ordem sonora que seja conseqüência da ordem poética. Neste grupo de composições avultam os op. 6, 8, 9 e 10, verdadeiros arquétipos de radical novidade sonora. Nem em Schönberg encontramos essa audácia. Outras duas características especificamente webernianas que se vão tornar aquisições definitivas: o silêncio como parte integrante do discurso sonoro — som e silêncio são dois valores de igual importância e são utilizados em paridade — e a dinâmica de uma extrema discrição. Há, sem dúvida, «fortes» em Webern, mas encontram-se em evidente minoria comparados com os «pianos» e «pianíssimos». As indicações «como um suspiro», «mal se ouvindo», «terníssimo», «muito expressivo» multiplicam-se nestas partituras sobre uma, duas ou mais de três notas. A mudança é total: são necessários novos critérios de execução e de audição.

Em 1914, Webern alistou-se como voluntário na Cruz Vermelha, uma vez que a sua falta de vista lhe vedava outros caminhos. Por fim, declarado inapto para o exército, aceitou um lugar de regente em Praga, donde regressou a Viena em 1918. Aí, alugou um apartamento em

Mödling, sempre ao pé do seu antigo professor, e trabalhou como regente na Associação de Audições Musicais Privadas, fundada por Schönberg, até 1922. Em 1921, foi nomeado diretor do coro masculino de Mödling e dos Concertos Sinfônicos para Trabalhadores Vienenses, ocupação que, ao que parece, o fez feliz: levar a música clássica, em especial a moderna, aos trabalhadores. Sempre nesta linha, assumiu em 1923 a direção do Coro de Trabalhadores, lugar que conservou até 1934. Webern teve problemas de consciência com estas orquestras e coros, de cunho social-democrata. Mas, felizmente, duraram pouco tempo, dando origem a um idealismo humanitarista que iria impregnar as suas últimas obras e, mais concretamente, as suas duas cantatas op. 29 e op. 31, bem como a sua *Das Augenlicht* («A Luz dos Olhos»).

O protagonismo da voz

De 1914 até 1926, Webern só compôs canções. O caso é singular. Este período, que é o central da sua obra, marca uma transformação muito profunda da sua linguagem. É a recuperação da forma extensa — que, em Webern, não vai além dos dez minutos — e de critérios de composição mais amplos. Ao mesmo tempo, é evidente que Webern se apóia, aqui, entre outras coisas, em dois elementos especificamente centro-europeus: a tradição do *lied*, por um lado, e a presença do popular, por outro. Dado que, por definição, este não podia operar-se no campo temático musical, uma vez que as alturas obedeciam a critérios diferentes dos tradicionais, esta presença obtém-se quer pelo texto, quer pelo timbre — não se costuma refletir no fato de o clarinete, tão querido de Webern e, por vezes, de Schönberg, ser um instrumento popular na Áustria —, quer pelo clima a que se alude.

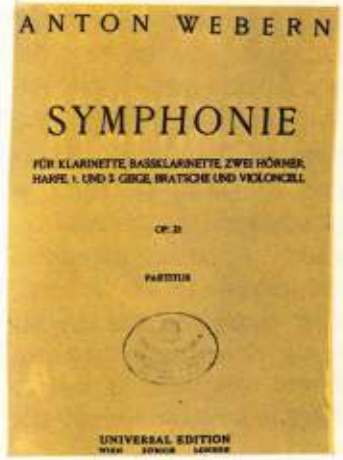
A partir deste período, importa referir que Webern se serviu cada vez mais da complexidade contrapontística levada, quase, ao extremo do inexecutável. As peças que constituem cada estrutura são desenhadas, recortadas e montadas como um verdadeiro trabalho de embutidor. Note-se que a formação de Webern como musicólogo não lhe serviu para reconstruir formas do passado mas para imaginar novos critérios formais. Insistimos no tema porque é importante e especificamente weberniano. Em algumas partes do Schönberg dodecafônico, a construção e condução de vozes, apesar da ausência de polaridades tonais, pressupõem um longínquo decalque da música tonal, tão complexo quanto se queira, mas, por vezes, claramente perceptível. Em Webern não existe isso: a extraordinária delicadeza das suas células, a sua fragilidade poderia dizer-se que provém do fato novo de uma sensibilidade que já não pressupõe, nem sequer longinquamente, a presença do tonal, nem como referência negativa. Este fenômeno de ascese e decantação dá-se precisamente neste período em que a voz é protagonista.

Em 1926, Webern aceitou o lugar de professor de música do Instituto Judeu de Cegos. E, com o apoio da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, as suas obras começaram a ser ouvidas regularmente. É curioso notar que, ao contrário da de Schönberg, a música de Webern não provocou grandes escândalos, mas também não suscitou grandes entusiasmos, salvo num pequeno grupo de fiéis. Isto obrigou-o a uma coisa que sempre detestou: viajar. Webern não podia viver fora do solo natal: o seu mundo era o da montanha austríaca. Alpinista, botânico e mineralogista amador, obcecado e maravilhado pelo mundo natural (do qual tinha uma visão puramente idealista: a ordem no pequeno é a ordem no cósmico), a sua idéia da série e da forma musical liga-se intimamente com essa visão cósmica: a série é como uma célula que prolifera, ordenada e meticulosamente, seja para produzir um cristal, dar origem a uma flor e ao seu perfume, oferecer-nos a maravilha irisada de um inseto, a brincadeira encantadora de um esquilo ou a majestade de um glaciar. Para Webern, a forma musical era isso: o minúsculo e o cósmico sintetizados numa forma quase estática, em que geometria e lirismo são inseparáveis, isto é, uma e a mesma coisa.

Em 1927, conheceu a poetisa Hildegard Jone, que tanto iria influenciar a sua evolução posterior, ou, para ser mais correto, que tantas ressonâncias iria despertar na sua forma de pensar e sentir. Parece evidente que Webern encontrou, na sua poesia, uma formulação da sua maneira de abordar a natureza, para ele única fonte de vida e sabedoria.

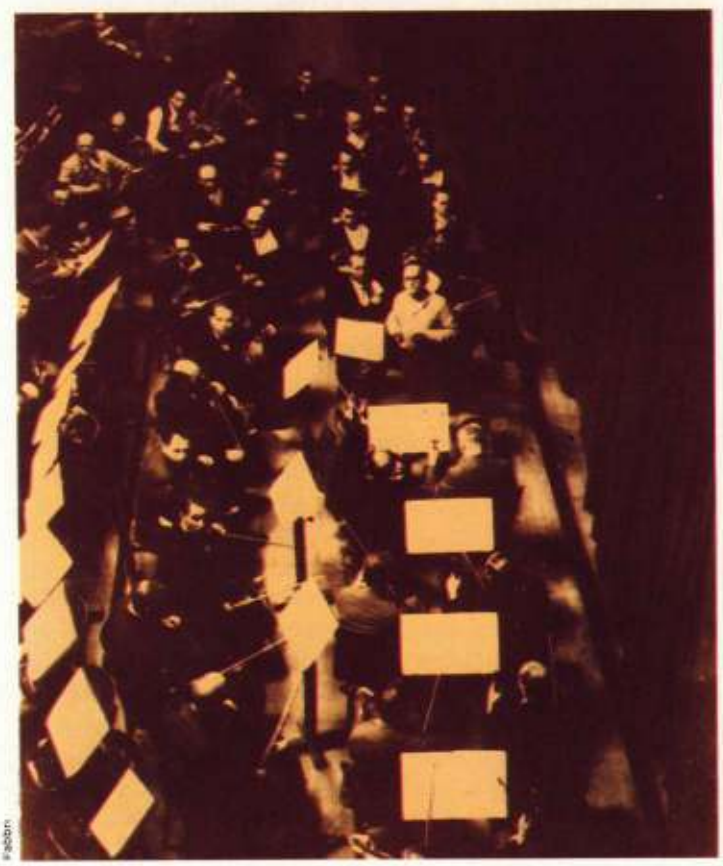
Nesse mesmo ano, Webern foi nomeado diretor de alguns programas matinais da Rádio Austríaca, através dos quais se esforçou por difundir a música atual. Em 1929, recebeu a primeira encomenda do estrangeiro: a Liga dos Compositores dos Estados Unidos pediu-lhe uma obra e Webern ofereceu-lhe a sinfonia op. 21, que acabara de terminar. Durante o ano de 1930, compôs o quarteto op. 22. Em 1932, recebeu o Grande Prêmio Musical da Cidade de Viena. A soma recebida ajudou-o a comprar a sua primeira máquina de escrever. Entre 1932 e 1933, deu, em casa de uns amigos, uma série de conferências privadas, publicadas após a sua morte com os títulos *O Caminho da Nova Música* e *O Caminho da Composição Dodecafônica*. Com o nazismo, Webern, classificado de homem de esquerda, em razão dos seus contatos com operários, assistiu, impotente, à proibição das atividades da sua Orquestra e Coro de Trabalhadores e perdeu grande parte dos seus alunos.

O princípio da variação perpétua

As obras compostas no período anterior à catástrofe contam-se entre as mais rigorosas e perfeitas de toda a sua produção. O trio op. 20, a sinfonia op. 21 e o quarteto op. 22 constituem a base sobre a qual Webern estabeleceu um novo repertório musical autônomo. Não é de estranhar que tivesse prescindido da voz. Mas, como já se disse, esta tentativa de recuperação, relativa, das formas do passado dá-se aqui transfigurada por algo que se vai revelar de uma insólita riqueza: o princípio da variação perpétua, o que, olhado como deve ser, é a conseqüência formal e quase inevitável do princípio dodecafônico. Do mesmo modo, a sinfonia apresenta uma invenção que viria a ter conseqüências imprevisíveis, mesmo em campos aparentemente tão afastados dela como o eletroacústico: a técnica da registração fixa, ou seja, algumas notas aparecem sempre no mesmo registro, pelo que o espaço faz uma entrada, até então inédita, na música. As novidades do quarteto op. 22 são mais sutis: referem-se à agógica — os tempos — e à métrica. Os *tempi* têm, por vezes, uma velocidade sem precedentes e a distribuição de partes fortes e fracas é tal que a noção de compasso quase desaparece.

Fabbri

Fabbri

O trio op. 20, a sinfonia op. 21 (em cima, capa) e o quarteto op. 22, compostos, respectivamente, em 1926-27, 1928 e 1930, formam a base sobre a qual Webern estabeleceu um novo repertório musical autônomo.

Em cima: programa de um concerto dirigido por Anton Webern em 21 de junho de 1932, no Musikverein de Viena. Embaixo: Webern ensaiando a 6.ª sinfonia, de Mahler, com a orquestra do Konzerthaus de Viena.

Fabbri

As obras que Webern irá compor até à sua morte não são numerosas, mas são obras-chave: dois ciclos de canções sobre textos de Hildegard Jone, os op. 23 e 25, de 1933-34 e 1934, respectivamente; o concerto op. 24, para nove instrumentos (1931-1934); a cantata *Das Augenlicht* («A Luz dos Olhos»), op. 26, para coro e orquestra, sobre textos de Hildegard Jone (1935); as *Variações*, op. 27, para piano (1935-36); o quarteto de cordas op. 28 (1938); duas cantatas sobre textos de Hildegard Jone (a primeira de 1938-39 e a segunda de 1941-43); *Variações para Orquestra* (1940) e uma orquestração da *«Fuga ricercata»*, a seis vozes, da *Oferenda Musical*, de Johann Sebastian Bach (1934-45). Anos negros para o compositor e para os seus. Isolado pelos nazis e pela guerra, teve, esporadicamente, oportunidade de ir à Suíça assistir a um ou outro concerto preenchido com obras suas. Foi leitor e revisor de provas da Universal Edition, de Viena. Com mais de 60 anos, foi mobilizado, teve de abandonar a sua casa e trabalhou como pedreiro. No final da guerra, em pleno bombardeamento, fugiu a pé de Viena e chegou a Mittersill, nas montanhas, perto de Salzburgo. E aí, pouco depois de a guerra ter terminado, um soldado norte-americano, bêbado, matou-o por engano, em 15 de setembro de 1945.

Mas estavam já definidas as bases de uma nova linguagem. Ele próprio, referindo-se às suas *Variações para Orquestra*, em carta a Willi Reich, falou que havia um «estilo» diferente: nada tem a ver com Wagner, com Beethoven ou com Bach; «há que ir mais atrás, quando ainda não existiam as partituras de orquestra». Chegamos ao cerne do problema. Webern conseguiu a síntese de um contraponto de cariz franco-flamengo com uma linguagem não tonal. Convém não esquecer que o contraponto nasceu historicamente antes da funcionalidade harmônica. Webern soube aproveitar este fato para estabelecer as bases de uma linguagem nova, cujas raízes estavam num passado remoto, revivido e recriado no presente. □

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL
Passacaglia, op. 1 (1908) • 6 Peças para Orquestra, op. 6 (1909) • 5 Peças para Orquestra, op. 10 (1911-1913) • Sinfonia, op. 21 (1928) • *Variações para Orquestra*, op. 30 (1940).

OBRA CORAL
Entflieht auf leichten Kähnen, op. 2, coro misto (S. George, 1908) • 2 canções, op. 19, coro misto e conjunto instrumental (Goethe, 1926) • *Das Augenlicht*, op. 26, coro misto e orquestra (Jone, 1935) • Cantata n.º 2, op. 31, soprano, baixo, coro misto e orquestra (Jone, 1941-1943).

OBRA VOCAL
3 poemas, voz e piano (1899-1903) • 8 canções de juventude, voz e piano (1901-1904) • 3 canções, voz e piano (Avenarius, 1903-1904) • 5 canções, voz e piano (Dehmel, 1903-1904) • 5 canções, op. 3, voz e piano (a partir de *Der siebente Ring*, de S. George, 1908-1909) • 4 canções, voz e piano (S. George, 1908-1909) • 2 canções, op. 8, voz e instrumentos (Rilke, 1910) • 4 canções, op. 12, voz e piano (1915-1917) • 4 canções, op. 13, soprano e conjunto instrumental (1914-1917) • 6 canções, op. 14 soprano e 4 instrumentos (1917-1921) • 5 canções espirituais, op. 15, soprano e 7 instrumentos (1917-1922) • 5 cânones sobre textos latinos, op. 15, soprano e 2 clarinetes (1923-1924) • 3 textos populares, op. 17, soprano e 4 instrumentos (1924-1925) • 3 canções, op. 18, soprano, clarinete e violão, op. 18 (1925) • 3 canções, op. 23, voz e piano (segundo Jone, 1933-1934) • 3 canções, op. 25, voz e piano (Jone, 1934).

OBRA DE CÂMARA E INSTRUMENTAL
2 peças, piano e violoncelo (1899) • Quarteto de cordas (1905) • Rondó, quarteto de cordas (1906) • Quinteto com piano (1907) • 5 peças, op. 5, quarteto de cordas (1909) • 4 peças, op. 7, violino e piano (1910) • 6 Bagatelas, op. 9, quarteto e cordas (1911-1913) • 3 pequenas peças, op. 11, violoncelo e piano (1914) • Sonata de violoncelo e piano (1914) • *Kinderstück*, piano (1924) • *Peça para piano* (1925) • Trio de cordas, op. 20 (1926-1927) • Quarteto op. 22, clarinete, saxofone, violino e piano (1930) • Concerto para 9 instrumentos, op. 24 (1931-1934) • *Variações para Piano*, op. 27 (1935-1936) • Quarteto de cordas, op. 28 (1936-1938).

Perfil biográfico

Alban Berg ou a dimensão dramática em música

Erich Lessing/Magnum/Zardoya

O caso de Alban Berg é, em certa medida, oposto ao de Webern. Se este realizou a sua evolução com base na ascese e na depuração, abdicando de tudo o que não fosse a procura de elementos com um sentido orgânico, para conseguir uma lógica quase linear, em Berg há um desejo explícito de não renunciar a nada, tentando encontrar os pontos comuns, diríamos «inesperados», de uma realidade sentida como conflito passional e, por conseguinte, trágica. O mundo de Berg, comparado ao de Webern, pode parecer «impuro», mas é precisamente essa «impureza» que confere uma capacidade de vida e de impacto incalculável à sua música. Por outro lado, o caráter contraditório do mundo de Berg acompanha-se de tais aspectos que o tornam ímpar.

Alban Berg nasceu a 3 de fevereiro de 1885, em Viena, numa família de origem alemã de comerciantes bem instalados, que deram uma educação musical tradicional ao jovem Alban. Os seus dotes manifestaram-se cedo: aos 15 anos, compunha canções que eram interpretadas em família. Ao mesmo tempo, apaixonou-se pelo teatro e chegou a representar, com irmãos e amigos, uma peça de Ibsen. Em 1904, Berg entrou para a administração imperial austríaca, mas, devido a uma herança avultada que recebeu de sua mãe, abandonou tudo e decidiu dedicar-se à música. Parece que o encontro com Schönberg — com quem trabalhou de 1904 a 1910 — se deu de forma fortuita: Smaragda, irmã de Alban, havia visto um anúncio das aulas de Schönberg. Outro irmão, Charly, levou uma série de canções do jovem Alban a Schönberg, que as achou tão prometedoras que o aceitou como aluno.

Sob a tutela de Schönberg, compôs Berg as suas primeiras obras catalogadas: a sonata de piano, op. 1, (1907-08); *Quatro canções*, op. 2, para voz e piano (1909) e o quarteto de cordas, op. 3 (1910). No ano seguinte, Berg casou com Helena Nahowski, depois de um noivado acidentado: o futuro sogro não via em Alban o marido ideal para a filha. Berg deixou uma carta ao Sr. Nahowski onde se defende das acusações deste e, por sua vez, contra-ataca. As razões do Sr. Nahowski eram, como é óbvio, perfeitamente burguesas: a insegurança econômica de Berg, a falta de respeitabilidade — a irmã de Berg era lésbica. Sob a capa da sua boa educação vienense, Berg defendeu-se de maneira feroz, denunciando a hipocrisia radical da moral dupla burguesa.

Já desde a sonata op. 1, há em Berg uma afirmação explícita daquilo que viria a ser a sua personalidade: expressividade exacerbada, servida por meios equidistantes de tradição e pesquisa, e, acima de tudo, obsessão pelo rigor e equilíbrio formal. A sonata apresenta a mesma idéia da sinfonia de câmara do seu professor: os quatro andamentos clássicos reunidos num só. O jogo interválico com que a obra se inicia — quarta ascendente mais quarta aumentada, com o que se obtém uma sétima suplementar — é o embrião de toda a harmonia da peça.

À esquerda: retrato de Berg, aos 25 anos, pelo seu professor, Arnold Schönberg. Dodecafonista e atonalista à outrance, *para Berg a música constrói-se sobre a base de uma breve série de sons, ocasionalmente suscetíveis de serem agrupados numa espécie de escala e que determinam as intenções artísticas do compositor e cuja consonância é inteiramente acidental em face da exigência extremamente livre que o estilo comporta.*

Esta unidade dentro da diversidade, ou vice-versa, será uma nota constante da sua música e alcançará, nas suas obras mais tardias, extremos quase incríveis.

O quarteto op. 3, última obra composta sob a direção de Schönberg, representa um passo gigantesco. Praticamente é a sua primeira criação pessoal: a forma em dois andamentos é uma reinterpretação das formas sonata e rondó sobre bases que prescindem da tonalidade. Há, como sempre, tensão paroxística, abundância de idéias e uma interpenetração muito singular destas, como se se fizesse ouvir uma idéia e, simultaneamente, as suas conseqüências. O mais notável é que a obra não dá a impressão de ciclo formal fechado: tem-se a sensação de que esse jogo de variações de células poderia durar indefinidamente, com manifestações sempre diferentes.

O aspecto dramático do som

Em 1912, Alban Berg compôs as *Cinco Canções*, op. 4, para voz e orquestra, sobre textos de Peter Altenberg. Obra realmente ímpar. Os textos são, por si sós, surpreendentes: Altenberg era um poeta convencional e os seus poemas tinham a forma de bilhetes-postais que enviava aos amigos. A sua forma, breve, encerra quase sempre uma surpresa. Como exemplo, apresentamos o texto do segundo: «Viste o bosque depois de uma tempestade de chuva? Tudo está calmo, brilha e é mais bonito do que antes. Vês, mulher, como tu também precisas de tempestades de chuva?» Berg seguiu estes textos à letra, com uma plasticidade interválica e tímbrica quase inverossímil. A música fragmenta-se para criar a mesma descontinuidade do texto. Dentro da linha do seu mestre Schönberg, Berg descobriu, todavia, um caminho pessoal, que sublinha, cada vez com maior insistência, o aspecto dramático do som. A estréia desta obra, em 31 de março de 1913, dirigida por Schönberg, foi um escândalo talvez maior do que seria o de *O Rito da Primavera*, de Stravinsky, alguns meses mais tarde, em Paris. No caso de Stravinsky, este escândalo viria a ser, em breve, compensado por triunfos posteriores. Berg teve de esperar até 1952 para que a obra fosse ouvida integralmente, sob a direção de Jascha Horenstein. Um detalhe importante: na quinta canção, Berg utiliza uma espécie de *passacaglia* como *ostinato* em que estão presentes as doze notas, sobre as quais um outro tema borda um contraponto assimétrico. Webern, com as suas *Bagatelas*, e Berg, com esta canção, precedem, de certo modo, o sentir do seu mestre.

Em 1913, Berg compôs as *Quatro Peças* de clarinete e piano, um dos raros exemplos em que foi utilizada a forma breve. Mas, aqui, a brevidade é compensada por uma complexidade do tecido polifônico que faz pensar numa condensação de algo maior. Em nosso entender, não foi no campo da forma breve que Berg deu o que de mais significativo existe na sua obra. Mas, mesmo assim, estas peças são dramáticas; cada uma apresenta uma peripécia, um gesto musical cuja pátria distante se encontra, sem dúvida, no teatro.

Este sentido dramático vai exacerbar-se na obra seguinte, as *Três Peças*, op. 6, para orquestra (1914-15): «Prelúdio», «Rondas» e «Marcha». Não julgamos exagerado dizer que, nesta obra, Berg demonstrou a sua enorme capacidade como compositor dramático e o seu reduzido interesse por aquilo a que, na ausência de uma denominação melhor, poderíamos chamar música pura. A gênese da obra constitui um verdadeiro programa. Schönberg havia censurado a Berg a sua «incapacidade para o desenvolvimento», evidenciada, segundo ele, na estrutura fragmentária das *Canções*, op. 4. «Todo o aluno deveria tentar compor uma sinfonia», disse-lhe. Berg, obediente, tentou fazê-lo. E o resultado foram estas peças que têm de tudo menos de sinfônico. Na época em que terminou esta obra, assistiu a uma representação, pelo Wiener Kammerspiele, do *Wozzeck*, de George Büchner.

Uma obra cimeira: «Wozzeck»

Até então, Alban Berg tinha levado uma vida relativamente calma. A sua situação econômica não era má, sem ser ostensiva. Mas, em 1914, foi mobilizado. A guerra horrorizou-o e esgotou-o. A sua saúde deteriorou-se e sofreu de insônias. Numa delas, ouvindo ressonar os seus companheiros de caserna, imaginou a cena dos soldados adormecidos de *Wozzeck*. Doente e esgotado, passou aos serviços auxiliares no Ministério da Guerra austríaco. Entretanto, foi trabalhando no libreto de *Wozzeck*. Digamos que esta obra tinha sido deixada por Büchner — falecido prematuramente — como uma série de cenas soltas. Berg ordenou e selecionou algumas delas, seguindo uma ordem dramática precisa: Wozzeck, o soldado de quem todos se riem, com os seus superiores; Wozzeck com os camaradas; Wozzeck com a sua companheira, Maria; traição desta com o tambor-mor; Wozzeck escarnecido; Wozzeck assassina Maria e suicida-se. A música foi composta entre 1917 e 1922 e estreada em 14 de dezembro de 1925, por Erich Kleiber, na Ópera do Estado de Berlim.

Que representa, hoje, *Wozzeck*? Tentar resumi-lo aqui é praticamente impossível. Limitando-nos ao essencial e, sendo, por isso, parciais, diríamos que se trata de um dos pontos máximos do gênero. Entre outras coisas, *Wozzeck* traz as seguintes novidades:

1) Síntese formal entre música pura e dramática: as formas de *Wozzeck* pertencem ao grupo das clássicas — variações, rondó, *allegro* de sonata, *lied*, etc. —, mas essas formas estão a serviço de uma sensibilidade dramática do mais profundo e convincente poder expressivo;

2) Tratamento exato da solidão do homem, da sua exploração pelos seus semelhantes. «Obra de protesto e de compaixão», como foi justamente chamada, é, talvez, a primeira vez que a ópera apresenta a realidade da condição humana, sem aditamentos nem convenções;

3) Radical novidade da linguagem baseada na síntese: a prosódia mais inovadora coexiste com músicas de deliberado baixo estofo; sobre passagens do mais patético lirismo encavalitam-se outras achincalhadas de propósito, e tudo isso não como citação textual mas quase como arquétipos;

4) Poderosa unidade na diversidade: toda a teoria formal da obra é apresentada, por um lado, sobre uma série de intervalos, acordes e ritmos em constante variação e, por outro, numa diversificação tal que é capaz de utilizar os gêneros de música mais opostos, consoante as necessidades da ação;

5) Conseqüência do anterior: variedade de gêneros musicais que roça o *collage* de estilos, sem nunca cair na incoerência, mas obtendo algo novo: a unidade do fim

Bavaria Verlag

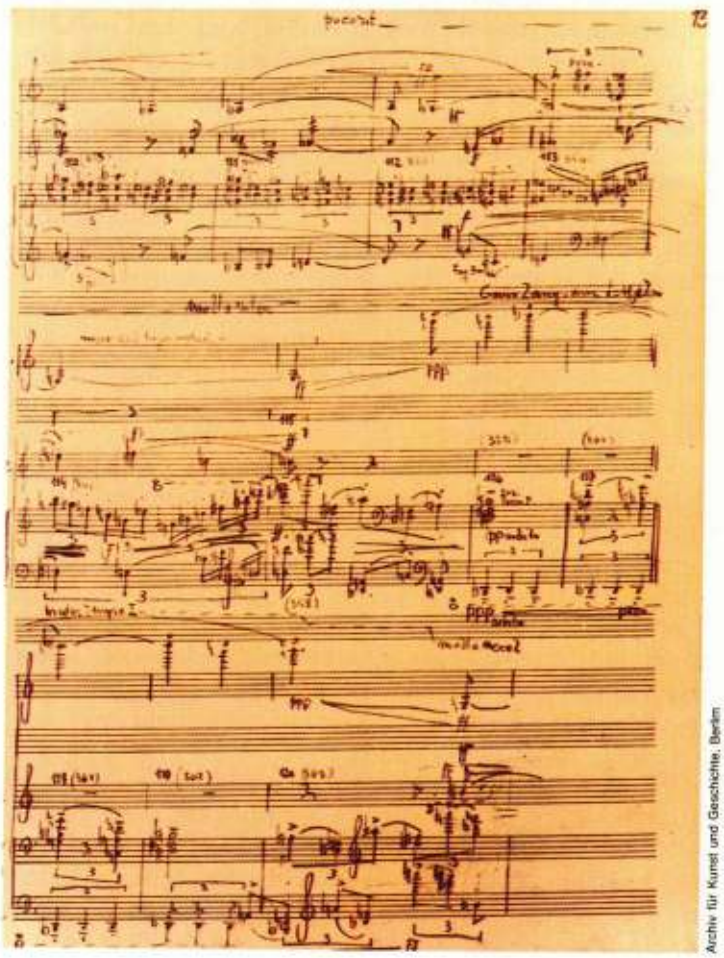
Depois de um trabalho de ensaio longo e minucioso, que assegurou uma execução de grande qualidade, realizou-se, em 14 de dezembro de 1925, sob a direção de Erich Kleiber, a estréia de Wozzeck, *no Teatro da Ópera de Berlim. Apesar dos inúmeros comentários adversos que suscitou na imprensa da época,* Wozzeck *foi apresentado, até ao final de 1936, 166 vezes em 29 cidades diferentes. À esquerda: fotografia tirada durante uma representação desta ópera nos Festivais de Salzburgo de 1971-1972, sob a direção de Karl Böhm.*

em vista que, por maturo, não tem que renunciar seja ao que for, desde que o material seja suficientemente representativo e, manipulado com eficácia, se torne apto para fins expressivos concretos. Sob este ponto de vista, Berg é a origem clara de tantas obras de hoje escritas nas chamadas «metalinguagens».

A partir da estréia de *Wozzeck*, Berg converteu-se numa figura polêmica, mas conhecida. A sua situação material melhorou e pôde entregar-se, à vontade, à composição. Entre 1923 e 1925, escreveu o *Concerto de Câmara*, para violino, piano e treze instrumentos de sopro, que dedicou a Schönberg no seu qüinquagésimo aniversário. Esta obra, verdadeiramente sem paralelo, é uma espécie de transfiguração musical da Escola de Viena. No alto da partitura figura um velho provérbio: «Todas as coisas boas vão de três em três.» Refere-se ao seu professor, Schönberg, a Webern e a si próprio: as alturas de intervalos provêm das letras dos seus nomes com equivalente musical. O tratamento ulterior é um trabalho dodecafônico — o primeiro do seu autor —, de um rigor e uma força expressiva únicos. E algo insólito: sentido de humor.

A «Suíte Lírica»

Os anos de 1925 e 1926 constituem um dos períodos mais felizes da vida do músico: audições, êxito econômico, viagens para apresentar as suas obras, participação em júris, etc. Neste período, Berg compôs uma das suas obras mais sedutoras e misteriosas: a *Suíte Lírica*, para quarteto de cordas.

Embaixo: página da partitura do Concerto de Câmara, *para violino, piano e treze instrumentos de sopro, de Alban Berg. Esta obra, composta entre 1923 e 1925, foi dedicada pelo compositor ao seu mestre e amigo Arnold Schönberg.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Já dissemos que, mesmo nas peças puramente instrumentais, Berg conseguiu introduzir a dimensão dramática, que, é óbvio, não deve ser confundida com a programática. O quarteto de cordas era o campo da música pura por excelência. Uma simples enumeração dos andamentos em que se divide a *Suíte Lírica* indicar-nos-á que nos encontramos nos antípodas disso: *allegretto gioviale, andante amoroso, allegro misterioso, adagio appassionato, presto delirando-tenebroso, largo desolato*. Estamos perante uma das obras mais representativas de Berg. O que quer dizer, não o esqueçamos, uma das mais complexas e paradoxais. Em Berg coexistem sempre elementos que parecem contraditórios e que, no entanto, se fundem e frutificam mutuamente. Toda a sua música é feita de equivalências numéricas, interválicas, formais, rítmicas, etc., da maior complexidade, e, todavia, poucas músicas soam mais diretamente expressivas, comovedoras e acessíveis a qualquer ouvinte sensível. Como se opera esta transformação é algo difícil de explicar mas, pelo menos, há uma coisa que se impõe: a música não perde expressividade, antes a ganha, quando um compositor com talento suficiente se serve da combinação mais sutil e a põe a serviço de uma idéia musical perfeitamente definida. Se Berg não compôs maior número de obras, isso deve-se, sem dúvida, ao fato de o esforço de ordenação que se auto-exigia o impedir de ser prolífero.

Não é este o lugar apropriado para analisarmos a *Suíte Lírica*. Mas daremos ao menos uma idéia de alguns extremos referidos. Por exemplo, observe-se a correspondência dos seus andamentos: *allegretto — andante — allegro — adagio — presto — largo*. Ou seja: os rápidos são-no cada vez mais e os lentos também. Em vez de nos conduzir a um ponto de equilíbrio, a obra leva-nos aos contrastes mais exacerbados. Pode dizer-se o mesmo dos adjetivos que cada andamento ostenta: *gioviale — amoroso — misterioso (estatico) — appassionato — delirando-tenebroso — desolato*. A musicologia moderna descobriu uma história amorosa por detrás da forma e nomenclatura da obra: uma infidelidade passageira, embora profundamente sentida, de Berg a sua mulher; esta, por outro lado, inspirou-lhe uma série de cartas de amor que figuram entre o que de mais belo nos foi deixado por qualquer artista sobre o tema.

As três últimas obras

Assim, chegamos aos últimos anos de Berg. De 1928 a 1935, escreveu três obras, uma das quais domina as restantes: a ópera *Lulu*. As outras duas são a cantata *O Vinho*, sobre textos de Baudelaire traduzidos para alemão por Stefan George, e o concerto de violino e orquestra *«À Memória de Um Anjo»*.

O Vinho, uma encomenda da cantora Ruzena Herlinger, foi composta em 1929. Berg escolheu, entre os textos baudelairianos, «A Alma do Vinho», «O Vinho dos Amantes», e «O Vinho do Solitário». É possível que a relativa debilidade desta obra se explique pelo trabalho que lhe estava a dar *Lulu*.

O concerto de violino e orquestra, última obra acabada por Berg e, talvez, a mais popular juntamente com a *Suíte Lírica* e *Wozzeck*, nasceu também de uma encomenda: a do violinista Louis Krasner, que o estreou em Barcelona, sob a direção de Hermann Scherchen, no Festival da Sociedade de Música Contemporânea, em fevereiro de 1936. Composto, em 1935, num tempo inverossimilmente curto para o seu autor (cerca de quatro meses), a sua dedicatória deve-se à morte, em 22 de abril de 1935, de Manon Gropius, filha do segundo casamento de Alma Mahler. Este concerto é, sem dúvida, um clássico entre os do gênero. Talvez pelo seu lirismo, talvez pela sua brilhantíssima e reconhecida escrita. Talvez por tudo isso e por qualquer coisa mais, difícil de definir. O misto de ternura, tragédia, doçura, sentido macabro, protesto e resignação é, realmente, insuperável. Como o é a sua síntese do coral de Bach *Es ist genug* (da cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort*, B.W. V. 60) e de ritmos e árias populares vienenses e caríntias, dentro da mais estrita técnica dodecafônica. A série base é um bom exemplo desse espírito de síntese inseparável da contribuição de Berg: os sons 1, 2 e 3 formam o acorde de sol menor; os 3, 4 e 5, o de ré menor; os 5, 6 e 7, o de lá menor; os 7, 8 e 9, o de mi maior; os de 9, 10, 11 e 12 constituem o motivo base do coral de Bach. Note-se que esses acordes são construídos sobre as cordas soltas do violino. Pode dizer-se, pois, que o material de alturas e intervalos da obra tem origem no instrumento solista e no coral de Bach, que o culmina.

Há que perguntar por que aceitou Berg, absorvido como estava pela composição de *Lulu*, duas encomendas de envergadura que, por fim, o impediram de terminar a sua segunda ópera. A razão é triste e simples. A sua carreira internacional viu-se, como tantas outras, truncada pelo nazismo. A sua música deixou de ser interpretada. Não havia perspectivas para a estréia da ópera em países de língua alemã. Teve até de suportar que a sua música não fosse considerada «austríaca». O resultado foi Berg não terminar *Lulu*, que talvez seja o ponto mais alto da sua obra. Depois de ter hesitado entre vários libretos, decidira-se por dois textos de Franz Wedekind: *Erdgeist* («O Espírito da Terra»), e *Die Büchse der Pandora* («A Caixa de Pandora»). Da fusão de ambos saiu o texto de *Lulu*. A sua idéia central é a mulher como sedutora irresistível, que perece devido ao próprio desejo que desperta. Na verdade, dá a impressão que Berg talvez não tivesse querido apenas contar uma peripécia, mas sim doutrinar sobre algo. É esse o caso do *D. João*, de Mozart. A história de Lulu apresenta-a, primeiro, como mulher de um médico e, depois, de um pintor. De forma mais ou menos indireta, provoca a morte de ambos. Adivinha-se-lhe um passado obscuro e trágico, encarnado na enigmática personagem de Schigolch. Mais tarde, mata um dos seus antigos amantes, o Dr. Schön, pelo que é presa. Desperta à sua volta os desejos mais violentos: até o próprio filho da sua vítima, Alwa — talvez uma contrafigura do próprio Berg — se apaixona por ela. A condessa Geschwitz, lésbica, salva-a da prisão. A partir de então, vive dependendo de chantagistas, para terminar como prostituta em Londres, onde Jack, o *Estripador*, a mata juntamente com a condessa Geschwitz.

O tema, assim contado, parece um folhetim. Na verdade, trata-se de um terrível mergulho nas ações mais bestiais e também mais abnegadas de que é capaz o sexo. Há, além disso, uma acusação tremenda e direta: para a mulher atraente, a sociedade burguesa — pelo menos a daquela época — só reserva dois papéis: amante ou

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Bavaria Verlag

Para a sua ópera Lulu, *Alban Berg baseou-se em duas obras do dramaturgo Frank Wedekind. Em cima: a mulher deste, a atriz Tilly Wedekind, no papel de Lulu. À direita: representação da ópera de Berg, montagem de Wieland Wagner.*

prostituta. Berg não fez da sua obra um panfleto: as suas personagens não intuem uma saída para a situação em que se encontram e deixam-se levar pelos seus impulsos — talvez com a relativa exceção da condessa — como por um destino inevitável. Musicalmente, encontramo-nos perante o apogeu da arte do seu autor. A expressividade, a síntese de estilos, o virtuosismo orquestral e vocal, a capacidade de nos comover com os recursos mais insuspeitados e novos são tão grandes que não é fácil encontrar comparação. Como sempre em Berg, unidade e diversidade são o mesmo. Tudo tem origem numa única série, cujas inúmeras transformações dão toda a substância da obra. E cada transformação tem o seu tratamento, o seu âmbito expressivo, o seu caráter.

Da mesma forma que de *Wozzeck* extraíra algumas peças destinadas ao concerto, Berg tirou de *Lulu* uma *Lulu-Symphonie*.

Pouco depois de terminar o concerto de violino, Berg teve um abcesso na parte inferior das espáduas, que atribuiu a uma picada de inseto. Entre novembro e dezembro de 1935, o seu estado piorou. Internado no hospital, foi-lhe diagnosticada uma septicemia e faleceu a 24 de dezembro desse mesmo ano. O mais jovem dos três vienenses foi o primeiro a desaparecer. O 3.º ato de *Lulu* estava por terminar, embora se dispusesse da partitura completa, 260 compassos orquestrados e muitas indicações de orquestração nela inscritas, bem como de toda a parte do 3.º ato correspondente à *Lulu-Symphonie*. Com tudo isso, e após um trabalho paciente e admirável, o compositor e regente de orquestra austríaco Friedrich Cerha terminou a obra, que pode considerar-se realmente acabada. A versão completa foi estreada em Paris, a 24 de fevereiro de 1979, sob a direção de Pierre Boulez. A versão em dois atos fora já estreada em Zurique, a 2 de junho de 1937. ■

Catálogo de obras

ÓPERA
Wozzeck, op. 7 (G. Büchner; estr. 1925) • *Lulu* (A. Berg, segundo Wedekind: *Erdgeist, Die Büchse der Pandora*, 1937; versão acabada por Friedrich Cerha; estr. 1979).

OBRA ORQUESTRAL
3 peças, op. 6, orquestra (prelúdio, rondas, marcha, 1914-1915) • 3 peças de *Wozzeck*, soprano e orquestra (1924) • 3 peças extraídas da *Suite Lírica*, orquestra de cordas (arr. and. 2-4, 1929) • *Der Wein* («O Vinho»), ária de concerto para soprano e orquestra (texto de Baudelaire; trad. de George, 1929) • *Lulu-Symphonie*, soprano e orquestra (1934) • Concerto de violino e orquestra (1935).

OBRA INSTRUMENTAL
12 variações sobre um tema original para piano (1908) • Sonata de piano, op. 1 (c. 1907-1908).

MÚSICA DE CÂMARA
Quarteto de cordas, op. 3 (1910) • 4 peças, op. 5, clarinete e piano (1913-1919) • Concerto de câmara, violino, piano e 13 instrumentos de sopro (1923-1925) • *Adagio*, violino, clarinete e piano (arr. concerto de câmara, 1956) • *Suite Lírica*, quarteto de cordas (1925-1926).

MÚSICA VOCAL
Numerosas canções entre 1905 e 1907 • 7 canções de juventude, voz e piano (1905-1908, rev. com orquestra, 1928) • *Schliesse mir die Augen beide*, voz e piano (1907) • *An Leukon*, voz e piano (J. Gleim, 1908) • 4 canções, op. 2, voz e piano (1909-1910) • 5 canções sobre textos de P. Altenberg, op. 4, voz e orquestra (1912) • *Schliesse mir die Augen beide*, uma voz e piano (Storn, 1925) • Cânone a quatro partes escrito para o 50.º aniversário da Ópera de Frankfurt (Berg, 1930, 1937).

Perfil biográfico

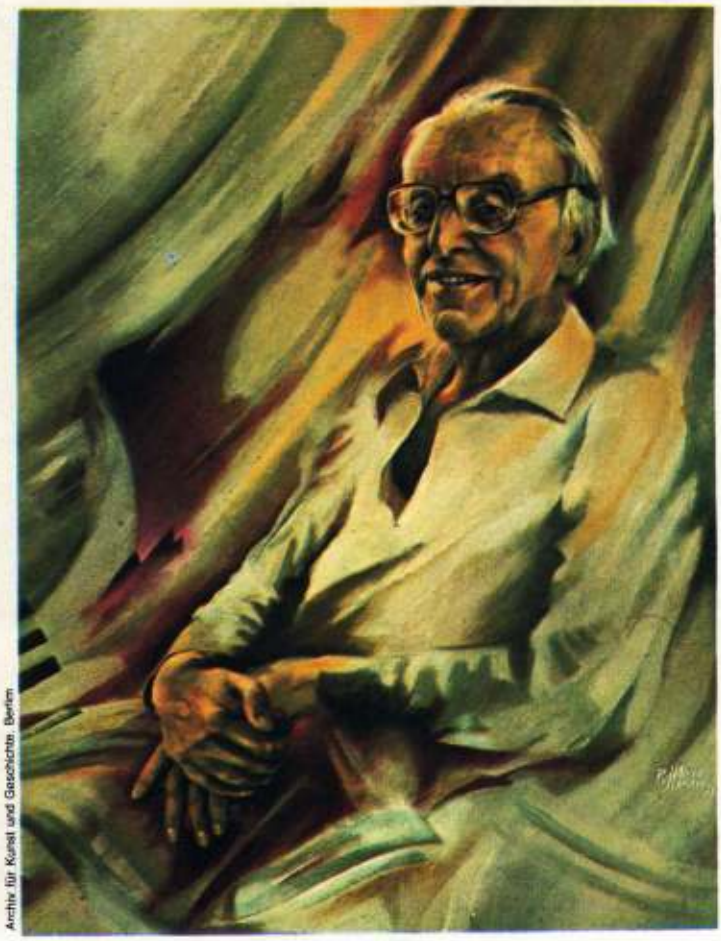
Capítulo 30

Orff, um contrapeso ante a vanguarda

Carl Orff nasceu em Munique, a 10 de julho de 1895, no seio de uma culta e nobre família bávara, interessada pela música e pelas restantes artes. Terminada a Primeira Guerra Mundial, recebeu ensinamentos musicais de Kaminski, que o introduziu no vasto universo da polifonia anterior a J. S. Bach, o que viria a influir profundamente na sua produção. Depois de ter estudado na Academia de Música de Munique, foi diretor de orquestra nesta cidade, em Mannheim e em Darmstadt e ocupou diversos cargos em teatros de ópera. Em Mannheim, precisamente, teve o primeiro êxito cênico ao estrear, em 1925, o seu arranjo de *L'Orfeo,* de Monteverdi, repetido, no ano seguinte, com *Il ballo dell'ingrate,* do mesmo. Escolha interessante, já que, se Monteverdi foi o compositor que mais contribuiu para a fundação da ópera veneziana e o renovador do estilo do madrigal profano, também restabeleceu, na Basílica de S. Marcos, o uso do estilo polifônico antigo. Em 1930, apareceu o seu método de ensino musical para as crianças, o *Orff-Schulwerk,* adotado em quase todo o mundo e baseado nos princípios de Jacques Dalcroze acerca do ritmo. A Segunda Guerra Mundial não conduziu o compositor a um posto comprometido e condicionado politicamente, como foi o caso de Richard Strauss, nem lhe fez sofrer o calvário doloroso de um Schönberg ou de um Webern, por exemplo.

A partir de 1937, ano em que estreou os seus pessoalíssimos *Carmina Burana,* as obras de Orff passaram a ser representadas com regularidade. Em 1950, dirigiu o curso superior de composição na Hochschule für Musik de Munique, onde vivia. Também deu aulas de instrumentos de percussão de épocas e países diferentes, já que o ritmo foi uma das constantes mais sólidas da sua experiência criadora. Faleceu em Munique, a 29 de março de 1982.

A sua carreira de compositor iniciou-se em 1937, mas isso não significa que *Carmina Burana* sejam rigorosamente o seu primeiro trabalho. Em 1911, publicou canções com letra de Franz Werfel, escritor tcheco em língua alemã, exilado em Praga, em 1938, devido à sua ascendência judaica, e que foi casado com Alma Mahler, viúva de Gustav Mahler. Depois dos mencionados arranjos sobre obras de Monteverdi, escreveu, em 1927, um concerto de cravo e instrumentos de sopro; em 1928, a primeira versão da *Entrata* para orquestra e órgão; em 1930, cantatas também sobre textos de Werfel e, ainda, a primeira versão de *Catulli Carmina.* Toda esta produção foi repudiada pelo autor, que mandou recolher tudo o que compusera antes de 1935, ano em



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima: retrato de Carl Orff, pintado por Ruediger von Wackerbarth, quando o compositor já tinha repudiado toda a sua obra anterior a 1935, era internacionalmente conhecido como autor de um método singular para o ensino de música às crianças e os Carmina Burana *começavam a granjear-lhe prestígio como autor de dramas cênicos.*

que se deu um fato singular: Orff conheceu, graças a um amigo, uma coleção de poemas goliardescos (na sua maioria do século XII, embora o manuscrito datasse do século XIII) encontrada, em 1803, no mosteiro de Benediktbeuren (Baviera). Esta coleção continha mais de duzentos poemas em latim medieval e uns cinqüenta em alemão, por vezes com mistura de palavras ou frases latinas ou francesas. O título original *Carmina Burana* («Poemas de Beuren») foi aquele que Orff deu à sua primeira obra verdadeiramente representativa, sem dúvida a mais popular do autor, baseada em alguns poemas da coleção. A partir de então, a produção orffiana toma um ritmo regular: em 1939, *Der Mond* («A Lua»); em 1943, *Die Kluge* («A Mulher Prudente») e a versão definitiva de *Catulli Carmina* («Poemas de Catulo»); em 1953, *Trionfo di Afrodite* e *Astutuli;* em 1957, *Comoedia de Christi ressurrectione* («A Ressurreição de Cristo») ; em 1959, *Oedipus;* em 1966, *Prometheus.* Entre 1950 e 1954, publicou o livro *Musik für Kinder* («Música para Crianças»).

Antes de analisarmos os valores estritamente musicais que estão presentes na obra de Orff, convém pôr em relevo o seu constante suporte literário. Assim, temos as fontes lendárias ou populares do seu país, que inspiram *Die Bernauerin* ou *Die Kluge;* o vasto repertório da

Ullstein Bilderdienst

Carmina Burana *percorreram o mundo na sua versão de coro e orquestra e talvez seja, bem como o método pedagógico do seu autor, a obra que tornou imortal o nome de Carl Orff. Ainda hoje, e sobretudo no âmbito da cultura germânica, continua a ser executada com regularidade. Na imagem: cena da obra, montada em Munique em 1979.*

poesia medieval em *Carmina Burana;* a poesia contemporânea nas canções de Werfel; a antiguidade clássica latina com os poemas de Catulo *(Catulli Carmina)* e a grega com as obras de Sófocles, *Antígona* e *Édipo,* etc. A associação de poesia e música deu sempre como resultado a produção de canções, motetos, oratórios, cantatas, etc. ou, no campo dramático, de óperas. Todavia, nenhuma das obras cênicas de Orff foi designada por este nome genérico. Assim, por exemplo, *Carmina Burana* definem-se como «Canções Profanas para Solistas e Coros com Acompanhamento de Instrumentos e Imagens Mágicas»; *Catulli Carmina,* como «Jogos Cênicos»; *Die Kluge,* como «História do Rei e da Mulher Prudente»; O *Triunfo de Afrodite,* como «Concerto Cênico», etc. As composições referidas, embora sendo diferentes no seu tratamento sonoro, apresentam suficientes analogias entre si para afirmarmos que a produção orffiana se caracteriza pela sua continuidade. Uma análise das três obras mais populares — *Carmina Burana, Die Kluge* e *Catulli Carmina* — confirma-o. Os poemas que constituem a coleção original de *Carmina Burana,* anônimos na sua maioria, cantam indistintamente o amor, o vinho e a natureza, embora alguns sejam também didáticos e satíricos. Os seus autores, clérigos e monges, inspiravam-se tanto nas composições populares contemporâneas, freqüentemente grosseiras, como nas cultas de Horácio, Ovídio e Catulo. O resultado foi a criação de uma obra poética desenvolta, exaltadora dos instintos primários do homem (como a gula e o sexo), por oposição à elevada poesia que refletia os ideais da Idade Média, entre os quais o amor platônico não era o menos importante. De todo o repertório, Carl Orff escolheu 25 poemas, agrupados numa introdução que tem o título genérico de *Fortuna imperatrix mundi* («A Fortuna, Regente do Mundo»); uma pequena primeira parte subdividida em dois grupos: *Primo vere* («A Primavera») e *Auf dem Anger* («No Prado»); uma segunda intitulada *In taberna* («Na Taberna»); uma terceira parte, *Cour d'amours* («Corte de Amores») e um final, *Blanziflor et Helena.* Num poema concreto, o primeiro do grupo *In taberna,* o original latino é muito mais extenso do que o fragmento musicado por Orff.

O texto de *Die Kluge,* dramatização de uma fábula convertida em conto pelos irmãos Grimm, não teria outro interesse, para além da sua graça ou da sua eficácia cênica, se não fossem alguns conceitos que, nessa época (1943), surpreenderam pela dureza com que se supunha atacarem o nazismo e Hitler. São aqueles que o autor pôs na boca dos três vagabundos da cena VII da obra: «A Fé jaz a nossos pés. A Justiça transformou-se num débil espectro. A Piedade dorme num enxergão de palha, não muito melhor do que o leito da Humildade. O Orgulho manda na nossa vida cotidiana. A Paciência perde. A Verdade ascendeu aos céus e a Honra e o

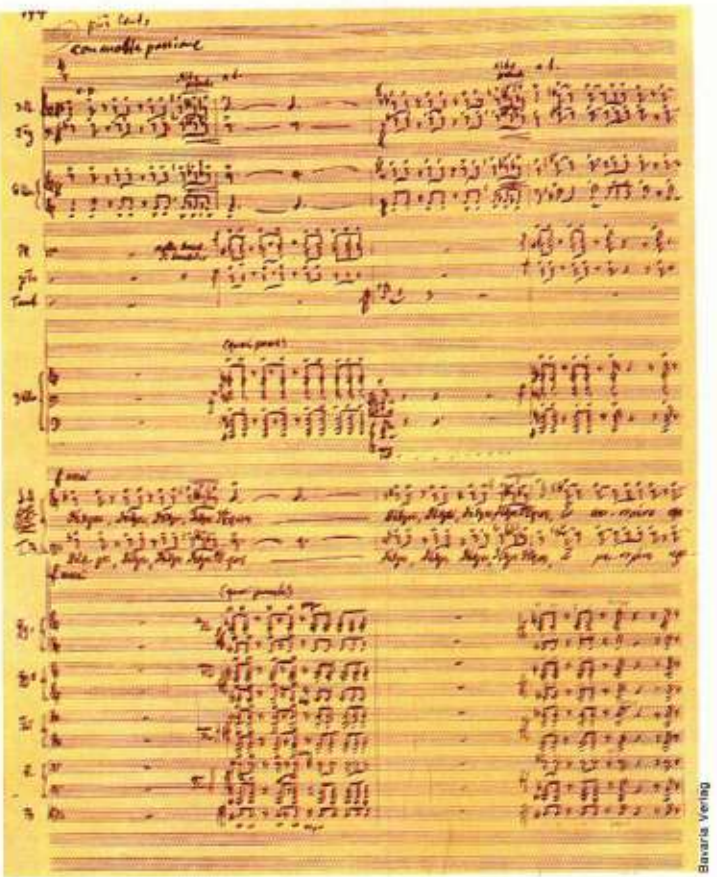
Amor fugiram para longe. A Devoção pede esmola. Um tirano é o dono das promessas do povo, a Inveja engana-nos constantemente e a Caridade foi assaltada e roubada. A Virtude desapareceu sem deixar rastro e a Mentira e o Ódio apoderaram-se do lugar.»

A amarga censura transcrita transforma-se na mais carnal das paixões amorosas por obra dos versos de Catulo, suporte literário de *Catulli Carmina*, exceto no prólogo, recriação erudita, escrita em latim, imitando um pouco certas formas passadas (Ovídio, Catulo, Longo) que, hoje, podem parecer licenciosas. Da produção literária de Caio Valério Catulo, nascido em Verona no ano 84 a. C., Orff escolheu doze composições, as que melhor se adaptam à parábola dramática que alguns velhos cépticos em relação ao amor querem fazer representar perante jovens excitados por veementes desejos eróticos, a fim de lhe mostrarem as infelizes relações de Catulo e de sua amante Lésbia (nome fictício, aplicado talvez a Cláudia, mulher de Quinto Metelo Céler). As três obras referidas foram escritas para solistas, coro e orquestra, embora a orquestra de Orff nem sempre corresponda à idéia tradicional que temos dela. Assim, no caso de *Catulli Carmina*, apenas intervém no prólogo e no epílogo, e é formada por quatro pianos, quatro timbales, quatro xilofones e outros instrumentos de percussão, alguns inventados pelo próprio Orff. Outros exemplos do seu tratamento original dos instrumentos encontram-se no fragmento de *Carmina Burana* intitulado *Tanz* («Dança»), só para orquestra, ou na triste e desolada introdução, com crepusculares ressonâncias wagnerianas, da sexta cena de *Die Kluge*.

Uma obra relacionada com a palavra e o gesto

Para Orff, as suas obras, mais do que óperas, são «uma extensão do teatro no canto», daí que a música esteja intimamente relacionada com a palavra e o gesto. Mas não cabe aqui falar de uma música «descritiva» como a de *As Quatro Estações*, de Vivaldi, a da *Pastoral*, de Beethoven, ou toda a música programática sintetizável nos nomes de Liszt ou Berlioz. No teatro de Orff, as situações dramáticas não se caracterizam pela sua evolução espiritual, pela sua sutileza psicológica ou pela grandeza heróica de alguns sentimentos. Orff descreve tipos que vivem em contato direto com os aspectos fundamentais da existência: amam, lutam, bebem, roubam e rezam com simples intensidade, com um abandono absoluto das preocupações de índole moral. Daí que, se a mensagem do argumento é rude e imediata, a música encarregada de o revestir também o seja. Para obter esta elementaridade primigênia, Orff regressou às origens da história musical européia e não procurou a inspiração no seio daquelas fontes que, depois de su-

Die Kluge, *de 1943, baseada num conto dos irmãos Grimm*, História do Rei e da Mulher Prudente, *é considerada uma das obras mais populares de Orff. Possui características de ritmo e magia teatral cuja inspiração talvez deva ser procurada nos primitivos e nos barrocos. Embaixo: cena da obra, interpretada em 1980, no Teatro Nacional de Munique.*

Bavaria Verlag

Em cima: página da partitura de O Triunfo de Afrodite, *de Carl Orff, correspondente ao coro final da obra. Este concerto cênico, baseado em textos de Catulo, Safo e Eurípides, foi estreado no Teatro alla Scala de Milão, em 13 de fevereiro de 1953. O seu tema é o amor, reiteradamente exposto nas palavras, nas atitudes e nos nomes dos protagonistas, Himeneu e Vênus, deus do casamento, o primeiro, e deusa do amor e da beleza, a segunda, bem como nas doces evocações do coro.*

cessivos desvios e ramais, pareciam já esgotadas, mas, sim, precisamente, no ponto donde brotava o manancial: o sistema modal grego, o cantochão, o canto gregoriano, as canções medievais e as danças e cantares populares. Recorreu voluntariamente a este «primitivismo», uma vez que, apesar da sua admiração por Bach ou por Mozart, estava convencido de que era impossível escrever fugas, sonatas, sinfonias, etc., visto que os séculos XVIII e XIX tinham esgotado as possibilidades destas formas. Este primitivismo encontrou a sua maneira de se expressar em elementos como uma tonalidade enérgica baseada numa única estrutura harmônica, numa lucidez formal em que o material temático não se desenvolvesse, mas se repetisse; numa textura transparente de que fora excluído o contraponto; numa estrutura rítmica em que alguns motivos fundamentais se repetiam ao longo da obra. Esta repetição oposta à variação e ao desenvolvimento, chegou a causar uma impressão extraordinária graças à acumulação de *ostinati*, por vezes obsessivos. Esta linha elementar estendeu-se também aos seus processos harmônicos, reduzidos, geralmente, à tónica e à dominante, com longos períodos em que se não observa uma alteração harmônica de qualquer tipo. Usou raramente a dissonância e pode dizer-se que o cromatismo é quase inexistente em toda a sua produção. Daí que, por vezes, possa apresentar algumas analogias formais com determinados aspectos da obra de outros compositores. Assim, por exemplo, o seu estudo do folclore poderia fazer-nos pensar em Béla Bartók; pelo seu tratamento de alguns coros, em Igor Stravinsky; pela sua tentativa de criar sons novos a partir da invenção de instrumentos próprios, em Maurice Kagel ou Karlheinz Stockhausen; pela sua praticamente exclusiva dedicação ao palco, em Gian Carlo Menotti. No entanto, situou-se sempre nos antípodas do dodecafonismo.

Mas o entusiasmo vital das suas obras e o seu, por vezes, desenfreado sensualismo representam também obscuros estratos de cultura, de relaxamento, de fadiga. Orff não participou do culto dionisíaco da existência: limitou-se a apresentá-lo como o espetáculo do mundo ideal, como o palco de um *modus vivendi* que, talvez infelizmente, já não era possível recriar em toda a sua pureza ou inocência original. E, ao lado da bacanal de *Die Kluge*, das canções de taberna ou eróticas de *Carmina Burana*, da orgia de *O Triunfo de Afrodite*, do prólogo ou outros fragmentos de *Catulli Carmina*, com o seu desenfreamento sexual, surgiram páginas tão sutilmente emocionadas como a canção de embalar de *Die Kluge*, outras canções de *Die Bernauerin* ou o grande coral do 3.º ato de *Catulli Carmina*.

Em resumo, a música de Carl Orff ocupa, na história, pelo menos, o lugar reservado às grandes experiências. Pelas suas características é provável que não tenha continuadores, mas, embora fique como um monólito solitário na música do século XX, a sua tentativa extremamente popular e aplaudida (o teatro, a rádio, os discos, a televisão) terá posto os ouvintes em contato com fontes de inspiração menos contaminadas, menos cultas, se se quiser, comparadas com os esquemas da música serial, mas mais simples, mais elementares e diretas e, por isso, mais fáceis de compreender e de desfrutar. ■

Catálogo de obras

Música de teatro

Klage der Ariadne (Monteverdi, 1925; rev. 1940) • *Orpheus* (Monteverdi, 1925; rev. 1931 e 1940) • *Tanz der Spröden* (Monteverdi, 1925; rev. 1940) • *Carmina Burana*, canções profanas (1940) • *Der Mond* (Orff, segundo os irmãos Grimm, 1939) • *Catulli Carmina*, jogos de cena (1943) • *Die Kluge* (Orff, 1943) • *Die Bernauerin* (Orff, 1947) • *Antigonae* (Sófocles, trad. Hölderlin, 1949) • *Astutuli* (Orff, 1953) • *Trionfo di Afrodite*, concerto para cena (1953) • *Trionfi* (*Carmina Burana, Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite*, 1953) • *Comoedia de Christi Resurrectione* (Osterspiel, Orff, 1957) • *Lamenti* (=*Klage der Ariadne, Orpheus, Tanz der Spröden*, 1958) • *Oedipus der Tyrann* (Sófocles, trad. Hölderlin, 1959) • *Ludus de natu infante mirificus* (Weihnachtsspiel, Orff, 1960) • *Eine Sommernachtstraum* (Shakespeare, 1939-1962, 1964) • *Prometheus* (Ésquilo, 1966) • *De temporum fine comoedia* (Bühnspiel, Orff, 1937).

Outras obras

Várias obras corais e orquestrais (1912-1935) • *Entrata*, orquestra e órgão (Byrd, 1928-1941) • *Concerto di voci* (1930 e 1956) • *Nänie und Dithyrambe*, coro (Schiller, 1956) • *Die Sänger der Vorwelt*, coro (Schiller, 1956) • *Stücke*, coro (1969) • *Rota*, vozes e instrumentos (1972).

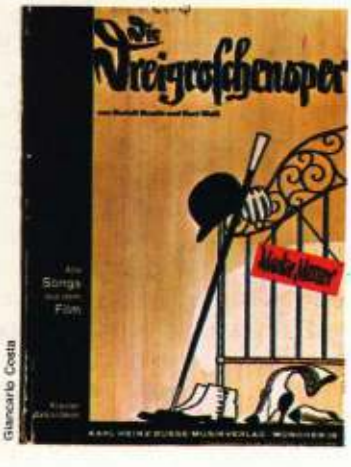
Capítulo 31

A música alemã do século XX

A música alemã do século XX é muito diferente, na sua concepção, da produzida nos últimos decênios do anterior. Mais: opõe-se, em muitos aspectos, aos princípios básicos que presidiam à arte musical do século XIX, e isto em diversas facetas. Primordialmente, foi um afastamento deliberado das formas e da expressão românticas. Neste sentido, são exemplares a atitude e as obras de Paul Hindemith (1895-1963), o compositor mais influente na música alemã desde 1920 até 1950. Estudou no Conservatório de Frankfurt do Meno e, em 1951, foi nomeado diretor de concertos da Ópera desta cidade. A partir de 1921, tornou-se conhecido internacionalmente como virtuose de violeta. Em 1927, foi nomeado professor de composição da Escola Superior de Música de Berlim, lugar que, apesar dos acontecimentos políticos, manteve até 1937. No campo da música pura, foi descendente de Johannes Brahms e Max Reger; uma das suas atividades mais significativas foi a sua adesão ao movimento *Die neue Sachlichkeit* («A Nova Objetividade»), que encontrou a sua concretização mais idônea na arquitetura de Walter Gropius, na célebre escola de Ulm e na poesia e no teatro de Bertolt Brecht. Durante este período, Hindemith compôs a chamada *Gebrauchmusik* («Música Utilitária»), que o transformou no músico de vanguarda mais importante da Alemanha politicamente representada pela República de Weimar. Berlim converteu-se, em breve, no centro de vanguarda européia, intelectual e artística. O caráter revolucionário de Hindemith e o seu significado cívico manifestaram-se já na organização das jornadas musicais de Donaueschingen. Mais tarde (1929), estreou, em Baden-Baden, *Lehrstück* («Peça Didática»), com texto de Brecht. A finalidade deste escritor era clara: queria inserir a nova música dentro dos limites da sua crítica social. Para isso, era necessário afastar a arte musical de qualquer refinamento ou intelectualismo: uma música que se pudesse integrar na vida, como a leitura cotidiana de um jornal. Nesta linha, devem mencionar-se as seguintes obras de Hindemith: *Mörder Hoffnung der Frauen* («Assassinos, Esperança das Mulheres», 1921); *Nuschinuschi* (1921), bailado para bonecos; *Sancta Susana* (1921), que teve de ser interpretada sob vigilância policial; *Neues vom Tage* («Notícias do Dia», 1929) e a ópera-bufa *Hin und Zurück* («Ida e Volta», 1927). Outra obra notável deste período foi *Das Marienleben* («A Vida de Maria», 1922-23), com textos de Rainer Maria Rilke, que foi alvo de uma infeliz revisão em 1947, quando o próprio autor a despojou de todas as audácias harmônicas.

Juntamente com Hindemith, participaram neste movimento Kurt Weil, Hanns Eisler e Paul Dessau. Kurt Weil (1900-1950), que escrevera música atonal, compôs, a partir da sua relação com Brecht, uma música realista e popular que alcançou a sua melhor expressão em *Mahagonny* (1927) e *Die Dreigroschenoper* («A Ópera dos Três Vinténs», 1928). Outro compositor ligado a Brecht foi Hanns Eisler (1898-1962), que cultivara anteriormente o atonalismo e o dodecafonismo e soube dar uma orientação nova ao material diatônico utilizado de forma exclusiva. Conseqüente com a sua ideologia, vinculou-se ao grupo proletário *(Komsomol)* e começou a escrever canções políticas *(Songs)* para grandes massas corais. Compôs cantatas com textos de Brecht e diferentes obras dramáticas, como *Furcht und Elend des III Reichs* («Terror e Miséria do Terceiro Reich») e *Galileo Galilei*. O compromisso político de Eisler levou-o a escrever o hino da República Democrática Alemã. Paul Dessau (1894-1979), nascido em Hamburgo de família

Arquivo Salvat



Giancarlo Costa

À esquerda: retrato de Paul Hindemith, renovador da música alemã na primeira metade do século XX. Em cima: edição das canções de A Ópera dos Três Vinténs, *de Brecht e Weill, para acordeão e piano.*

judia, compôs as primeiras obras sob a influência do expressionismo próprio da Escola de Viena e da Nova Objetividade — Hindemith e Weill —, obras que possuíam uma linguagem que aliava a força expressiva a uma construção rigorosa. Em 1933, trabalhou com René Leibowitz, que o iniciou no método dodecafônico, utilizado sempre por Dessau de maneira heterodoxa e ao qual juntou elementos musicais de folclore hebraico. Em 1942, principiou a sua colaboração com Bertolt Brecht: *Mutter Courage* («Mãe Coragem», 1946), *Der gute Mensch von Sezuan* («A Boa Alma de Sechuão», 1974), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* («O Senhor Puntila e o Seu Criado Matti», 1961), *Der Kaukasische Kreidekreis* («O Círculo de Giz Caucasiano», 1954).

Hindemith iniciou uma nova fase a partir dos anos 30, com um retorno a Bach e às formas musicais do barroco, passando a cultivar o neoclassicismo de modo sistemático. A sua atitude como compositor está explicada na obra teórica *Unterweisung im Tonsatz* («Tratado de Harmonia e de Contraponto», 1937).

Neste período redigiu uma série de concertos de música de câmara pelos quais se pode seguir a evolução do compositor: concerto para instrumentos de corda e metais, *Concerto Sinfônico* (1932) e *Danças Sinfônicas* (1937): compôs também os jogos musicais *Wir bauen eine Stadt* («Construímos uma Cidade», 1930) e *Plöner Musiktag* («Jornada Musical de Plön», 1932). As possibilidades da tonalidade a que Hindemith voluntariamente se limitou significaram para as suas obras, talvez, um excessivo academismo. A predileção pelo passado é visível em *Mathis der Maler* («Matias, o Pintor», 1934-35), obra inspirada pela pessoa e pintura de Mathis Grünewald. A estréia, sob a direção de Furtwängler, constituiu um verdadeiro escândalo pelas circunstâncias políticas que a rodearam. Com esta composição começou um novo estilo muito mais próximo do romantismo alemão. Finalmente, Hindemith teve de se exilar devido à perseguição nazi; fixou-se nos Estados Unidos, onde ensinou na Universidade de Yale, desde 1940 até 1953. Em 1942, publicou *Ludus tonalis*, coleção de fugas em que une o aspecto didático à finalidade artística. Durante a sua permanência nos Estados Unidos, compôs uma série de sonatas, concertos e sinfonias que entroncam na tradição alemã do passado. Esta nova orientação pôde concretizar-se em *Harmonie der Welt* («Harmonia do Mundo», 1951), obra de uma grande ambição e domínio dos processos de escrita. Em 1951, foi nomeado professor da Universidade de Zurique, atividade que reduziu, a partir de 1956, para se dedicar com mais liberdade à composição, até à sua morte. Um dos seus objetivos era fazer os seus semelhantes participarem do gozo que produzia nele o exercício da música como experiência vital e, para isso, pôs o seu ofício de artífice perfeito da música e a sua honestidade humana ao serviço das suas criações.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

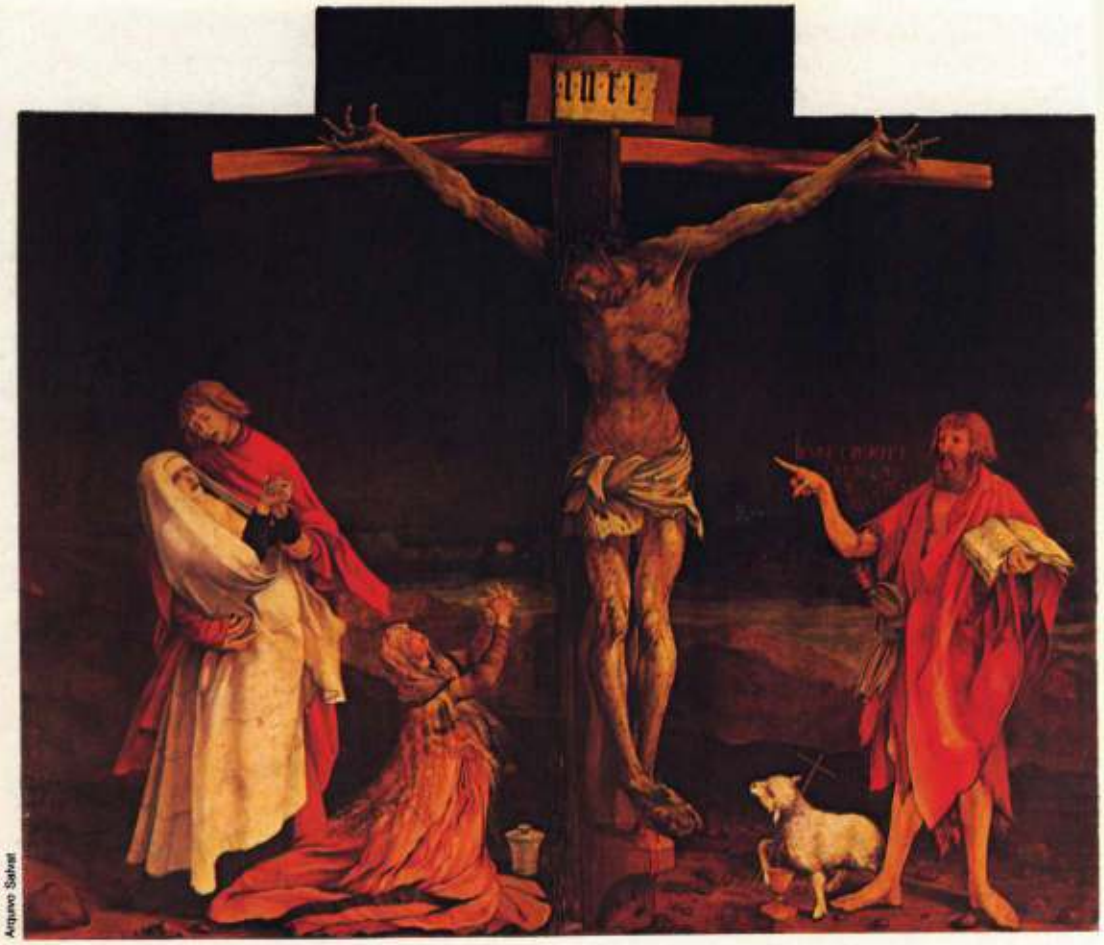
Os contemporâneos de Hindemith

Werner Egk (1901-1982) distinguiu-se pelas suas óperas e bailados. A música deste compositor oriundo da Baviera procede das fontes mais simples da tradição musical barroca. Egk é o autor dos libretos das suas obras e, embora, por vezes, escolhesse temas muito afastados da literatura da sua época, teve sempre em conta a problemática e sensibilidade desta. Para isso, forma, conteúdo e expressão fundem-se nos seus bailados até chegarem a alcançar uma unidade perfeita. Através da inacabável variação de um andamento, Egk estabeleceu uma fraternidade musical que se expressa por meio do gesto plástico. O resultado é uma música visível expressa em sons e que se encontra não só nos seus bailados mas também nas obras instrumentais, que, apesar de pertencerem ao gênero de música pura, possuem sempre um forte sentido dramático. As suas obras mais notáveis são os bailados *Joan von Zarissa* (1940), *Abraxas* (1948), *Ein Sommertag* («Um Dia de Verão», 1950) e *Die chinesische Nachtigall* («O Rouxinol Chinês», 1953) e a ópera *Peer Gynt* (1938).

O seu contemporâneo Boris Blacher, nascido, em 1903, na localidade chinesa de Nu-chuão, formou-se em Berlim, onde viveu até à morte, em 1975. A sua música clara e definida, pretende expressar unicamente a essência, evitando tudo o que se possa tornar acessório. Nas suas obras sinfônicas, perfeitamente estruturadas, quis construir a forma por meio do ritmo; a partir de *Concertante Musik* («Música Concertante») simplificou ao máximo a linguagem harmônica. As suas óperas e bailados tiveram grande êxito na Alemanha.

De temperamento totalmente oposto ao de Blacher, Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) pôs na sua obra toda a força do seu expressionismo, em especial nas oito sinfonias (1940-1963). Os seus estudos, primeiro com o chefe de orquestra Hermann Scherchen e, mais tarde, com Anton Webern, foram decisivos para a sua produção sinfônica. Hartmann incorporou na sua obra as

De pé, na fotografia da esquerda, Bertolt Brecht (1898-1956) e, ao piano, Paul Dessau, seu grande colaborador desde 1942, que escreveu música de cena para quase todas as obras de Brecht. São também fruto da colaboração entre os dois as óperas A Condenação de Lúculo e Puntila *e diversas canções e peças corais.*



Arquivo Sabat

Entre as obras de Hindemith posteriores a 1930, Matias, o Pintor, *produziu uma enorme reação negativa da parte dos nazis pela sua apologia dos levantamentos camponeses. Crê-se que esta obra se inspira na vida e obra do pintor Mathis Grünewald (1450-1528), de quem se reproduz à direita a* Crucificação, *que se encontra no Museu de Colmar.*

tensões dramáticas, manifestadas sempre com grande mestria, sem nunca perder o sentido da forma. A sua produção pode situar-se na linha da Escola de Viena, embora sem utilizar a técnica serial de modo sistemático. O neo-expressionismo de Hartmann baseia-se na acentuação da importância do gesto no âmbito sonoro. Na sua segunda fase, predomina a ordenação, que lhe permite dominar a fantasia criadora. Hartmann utilizou os *metros variáveis* idealizados por Blacher. Em 1945, iniciou e dirigiu os concertos de Música Viva, de Munique, exercendo uma influência decisiva na vida musical alemã depois da Segunda Guerra Mundial.

O compositor Karl Höller, nascido em 1907, em Bamberg, numa velha família de organistas, formou-se na Baviera, onde foi diretor da prestigiosa Escola Superior de Música. As suas obras instrumentais situam-se na linha de Max Reger. Integrou na sua escrita os elementos do cantochão e da polifonia medieval e renascentista. Outras influências manifestas em Höller foram as de Bach e Bruckner, que combinou de modo insólito com uma escrita harmônica impressionista.

Uma das personalidades mais notáveis dentro desta geração de compositores alemães foi Wolfgang Fortner, nascido em 1907, em Leipzig. Estudou na cidade natal e sua carreira acadêmica iniciou-se em Detmold; mais tarde, foi nomeado professor de composição da Escola Superior de Friburgo. Durante uma primeira fase, compôs obras neoclássicas inspiradas principalmente em Hindemith e Stravinsky, com predomínio de ritmos complexos e utilizando uma escrita horizontal e contrapontística. A partir de 1948, adotou a técnica dodecafônica, que manejou sempre de uma maneira muito pessoal. Toda a sua obra — de câmara e sinfônica — é uma síntese entre expressividade e princípios construtivos. Na sua grande produção, salienta-se *Phantasie über die Tonfolge B-A-C-H* («Fantasia sobre a Série Tonal B.A.C.H.», 1950), para dois pianos e orquestra, e as cenas dramáticas para obras cênicas inspiradas em textos de Federico García Lorca.

Como Fortner, Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) começou a sua carreira como seguidor do estilo neoclássico de Hindemith e Stravinsky: mais tarde, incorporou os processos de Schönberg e Webern até chegar à maturidade, época em que cultivou o pluralismo técnico. As suas obras orquestrais têm intenso sentido da cor e do ritmo e foram estruturadas até ao mínimo pormenor. A partir do seu período serial, utilizou a composição, como elemento fundamental, de uma célula musical geradora. Em *Kontraste* (1953), música para um bailado imaginário, inspirou-se numa série de pinturas de Joan Miró e conseguiu aproximar-se do seu ideal de unidade entre música, dança e imagens. *Darkey darkness* (1954), para trombeta e orquestra, baseia-se num *negro spiritual, Nobody Knows the Trouble I See,* e a sua estrutura é semelhante à de um coral. Nesta obra, os elementos de *jazz* juntam-se a um dodecafonismo extraordinariamente dúctil. A sua cantata *Canto di speranza* (1957), para violoncelo e orquestra, é uma obra tensa e expressiva, que tem como texto os *Canti pisani* de Ezra Pound, poeta que exerceu uma forte influência em Zimmermann. Nas suas óperas, utilizou diferentes métodos de composição, de uma

Ullstein Bilderdienst

maneira extremamente concentrada. A concepção que tinha da ópera era a de uma forma de arte total em que o tempo — passado, presente e futuro — é considerado como uma unidade. A sua obra-prima, a ópera *Die Soldaten* («Os Soldados», 1965), inspirada num drama de Reinhold Lenz, escritor do século XVIII, foi tida como uma das melhores composições destinadas à cena lírica depois do *Wozzeck*, de Alban Berg.

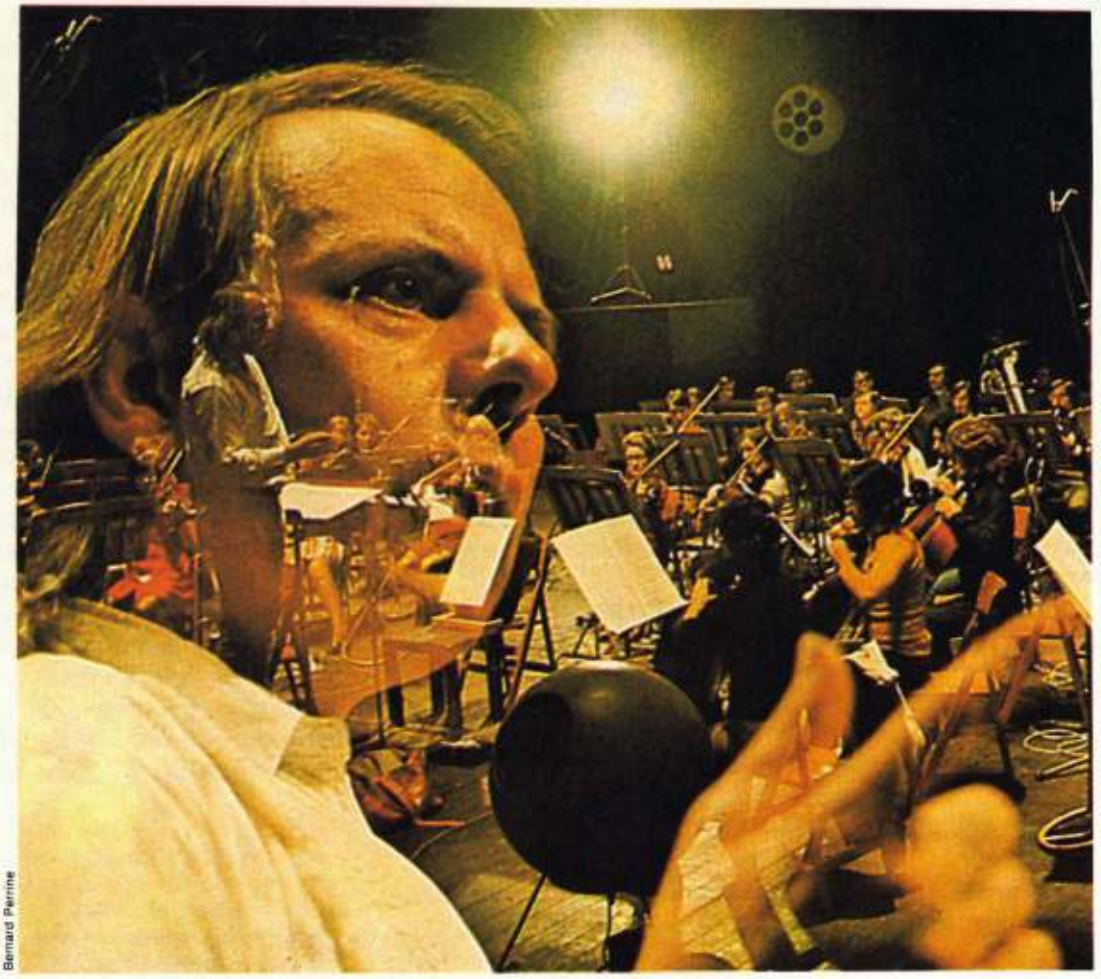
As últimas gerações

Entre os compositores da década de 20 que se deram a conhecer em meados do século, um dos mais ativos foi Lukas Foss, nascido em Berlim, em 1922, embora se transferisse ainda muito jovem para os Estados Unidos, onde alternou o ensino universitário com a criação. Uma das características da sua arte é a mestria com que exerce o ofício de compositor; considera-se seguidor de Bach, Mozart e Beethoven e sente-se influenciado também por Hindemith e Stravinsky, embora reconheça que, ideologicamente, está mais vinculado à Escola de Viena, e em especial a Schönberg. Foss incorporou na sua linguagem os elementos tradicionais do folclore norte-americano na linha do americanismo de Aaron Copland. A sua predileção pelas obras corais e dramáticas tem sido constante. Para Foss, a palavra é decisiva como fonte de inspiração; neste aspecto, ressaltam as suas cantatas *Canto de Angústia* (1945) e *Cântico dos Cânticos* (1946), com poemas bíblicos. Foss escreveu obras com textos de Rainer Maria Rilke, Mark Twain e outros extraídos do folclore alemão. Uma das suas obras instrumentais mais notáveis é o concerto de piano n.º 2 (1951).

Outro compositor notável é Giselher Klebe, nascido em Mannheim, em 1925. Discípulo de Boris Blacher, tornou-se conhecido, em 1950, com *Die Zwitchermaschine* («A Máquina de Gorgear»), glossa sinfônica do quadro de Paul Klee do mesmo título. As composições de Klebe, a partir do quarteto n.º 9 (1951), basearam-se em princípios estritamente seriais. A *Symphonie für 42 Streicher* («Sinfonia para 42 Instrumentos de Cordas», 1951) condensa as inquietações que estimularam a sua criatividade musical.

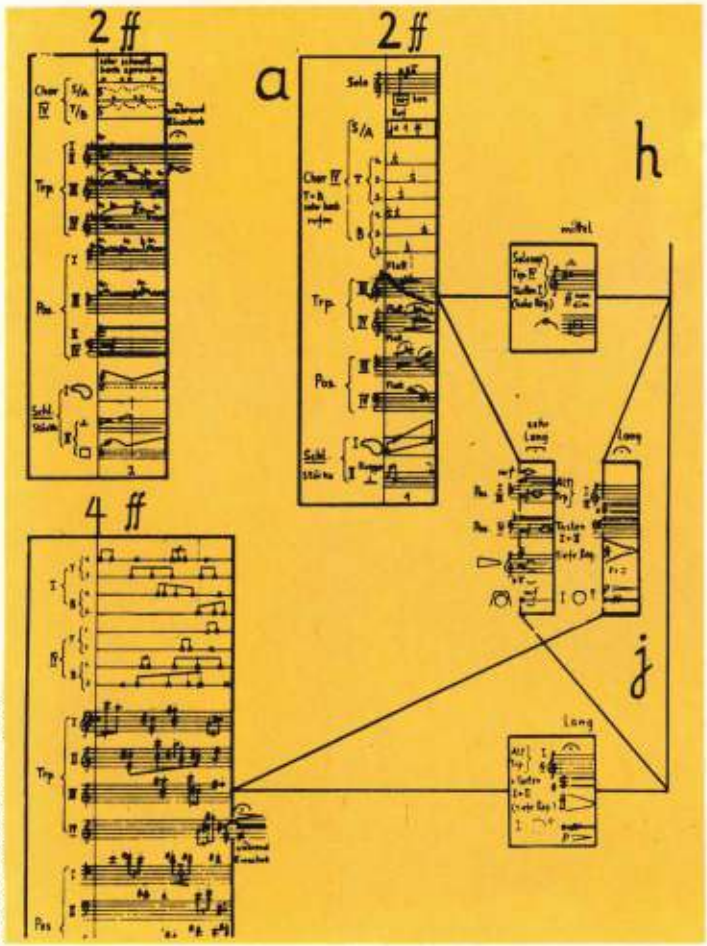
Hans Werner Henze, nascido em 1926, em Gütersloh, Vestefália, é uma personalidade saliente desta geração. Discípulo de Fortner e René Leibowitz, seguiu mais tarde as diretrizes de Stravinsky até encontrar o seu próprio caminho no concerto de violino, claramente atonal. Foi-se aproximando progressivamente do dodecafonismo ortodoxo. Depois de escrever as primeiras sinfonias, começou para Henze uma época dedicada à cena com *Boulevard Solitude*, nova adaptação do argumento de *Manon Lescaut*, e *König Hirchs* («O Rei Veado»), segundo texto de Gozzi. Graças a esta obra, Henze conseguiu o êxito mais importante da sua geração no campo teatral. Colocou a sua fantasia a serviço da sua maneira latina de sentir, desperta ao descobrir Henze uma Itália mediterrânica e pagã. Na *Ode an den Westwind* («Ode ao Vento do Oeste», 1953), para violoncelo e orquestra, conseguiu expressar uma idéia poética com meios puramente instrumentais.

Na fotografia da esquerda, uma cena do 3.º ato de Alkmene, *ópera de Giselher Klebe estreada em Berlim, a 25 de setembro de 1961. Nascido numa época em que os músicos sentem o peso dominante da tecnologia, Klebe distingue-se pela qualidade e fantasia das suas sonoridades.*



Bernard Perrine

Em Karlheinz Stockhausen, um dos mais notáveis representantes da música de vanguarda, aliam-se à música eletrônica a revalorização de instrumentos tradicionais, sobretudo os de percussão, e certos indubitáveis conteúdos místicos. Na montagem fotográfica da direita aparece o músico e, por trás, o mesmo a dirigir a sua orquestra. Embaixo: página da partitura de Zyklus für Schlagzeug *(«Ciclos de Percussão»), de 1959, em que os sinais gráficos representam instrumentos e contêm, ao mesmo tempo, instruções exatas para a execução.*



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Outras obras notáveis são *Der Prinz von Homburg* («O Príncipe de Homburgo», 1958) e *Der junge Lord* («O Jovem Lorde», 1961). Mais tarde, escreveu música comprometida com determinados movimentos revolucionários.

Karlheinz Stockhausen, nascido em Colônia em 1928, tentou, através da música eletrônica, uma nova relação entre matéria e forma, uma vez que pensava que, com os instrumentos tradicionais, isso já não era possível. A partir desta convicção, decidiu fabricar ele próprio os sons de que necessitava para cada composição e, depois de realizar, em 1952, uma série de análises com o Grupo de Música Concreta da Rádio Francesa, em Paris, efetuou as suas primeiras experiências. Existe, evidentemente, relação entre as músicas experimentais concreta e eletrônica, o que permitiu a Stockhausen criar *Der Gesang der Jünglinge* («O Canto dos Adolescentes», 1955-56), onde se empregam as duas técnicas. Na linha de um Webern e de um Messiaen, compôs *Kontrapunkte* (1953), para dez instrumentos, obra que consta de um único andamento e na qual se encontra um vivo contraste entre os sons verticais e os horizontais. Em *Grupo para Três Orquestras* (1955-57), Stockhausen começou um novo método de desenvolvimento da música sinfônica no espaço. Já não são notas, mas grupos de sons ou de ruídos que constituem uma unidade sonora independente. Cada um dos grupos orquestrais tem o seu próprio regente e *tempo*, uma expressão embrionária daquilo que seria o conceito de espiral na sua música.

Capítulo 32

A música italiana do século XX

O papel da Itália na evolução da música contemporânea não foi tão brilhante nem tão influente como noutras épocas. Apesar disso, a partir da geração de 80 do século XIX, a música italiana participou na renovação da linguagem musical e, graças ao conhecimento do seu passado (em especial da polifonia renascentista e da música dos períodos barroco e clássico), os músicos encontraram novas fontes de inspiração.

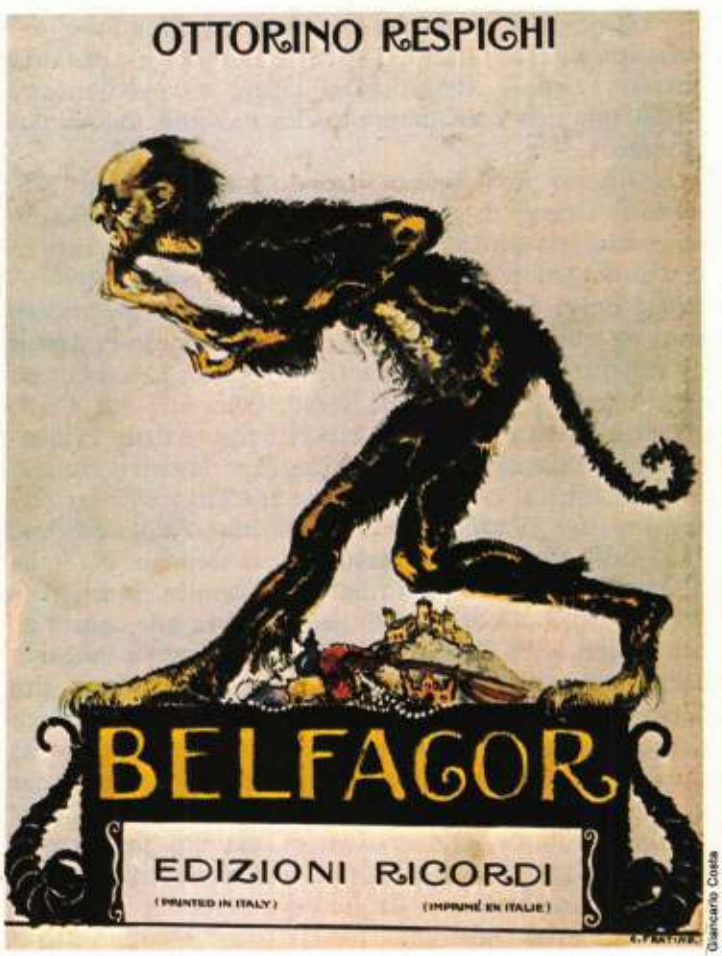
Há a salientar o trabalho realizado por quatro compositores que impulsionaram de maneira diferente a criação de um escola musical italiana moderna, que queria afastar-se tanto dos excessos do verismo como da veneração belcantista. Estes compositores, contemporâneos dos músicos franceses opositores do pós-romantismo germânico, foram Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Gian Francesco Malipiero (1882-1973) e Alfredo Casella (1883-1947).

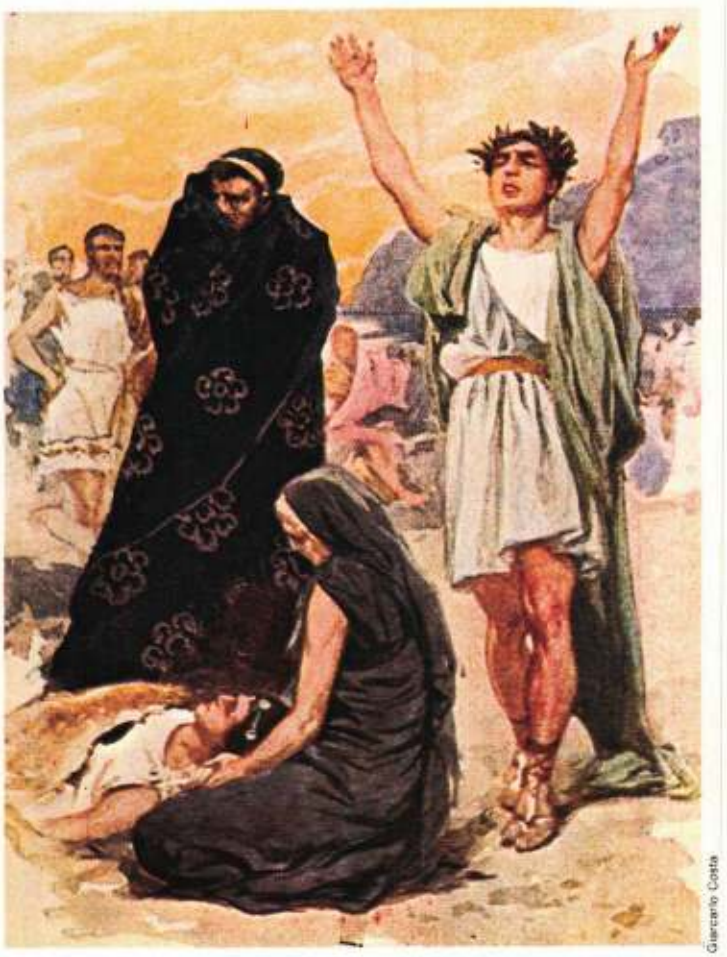
Discípulo de Rimski-Korsakof, com quem aprendeu o seu domínio orquestral, e, mais tarde, de Max Bruch, Respighi soube simplificar ao máximo a forma musical, o que se converteu numa característica do neoclassicismo italiano. Compôs obras descritivas de um grande lirismo, como os poemas sinfónicos *Fontane di Roma* («Fontes de Roma», 1917), *Pini di Roma* («Pinheiros de Roma», 1924) e *Feste romane* («Festas Romanas», 1928). É autor também do bailado *La Boutique fantasque* («A Loja Fantástica», 1927), de inspiração rossiniana, do *Trittico boticelliano* («Tríptico Boticelliano», 1927) e *Impressioni brasiliane* («Impressões Brasileiras», 1928). Além disso, fez transcrições de peças antigas, às quais, por vezes, falta rigor científico mas que, no entanto, lhe inspiraram uma obra notável: *Arie e danze antiche* («Árias e Danças Antigas», 1918-32). Respighi compôs ainda obras concertantes e de câmara, entre elas um concerto no modo mixolídio, para piano e orquestra, e dois quartetos de cordas.

Ildebrando Pizzetti, compositor minoritário, é uma das personalidades mais eminentes da música italiana da primeira metade do século XX. O seu classicismo, tal como o de Respighi, baseia-se na música antiga instrumental italiana e no primitivismo do canto gregoriano. Nos dois compositores o traço relevante é a intensa cor tímbrica. O campo de ação predileto a Pizzetti foi a ópera, concebida segundo um critério oposto ao da escola verista. As obras baseiam-se em temas espirituais,

Belfagor *(1921-1922) é uma das obras de maturidade de Respighi e a mais espontânea e audazmente moderna das suas óperas. Embaixo: capa de uma edição da partitura.*

Sobre textos de D'Annunzio, Pizzetti compôs a sua Fedra, *estreada no Teatro alla Scala, de Milão, em 1915. Embaixo: figurinos para o 3.º ato da ópera.*





expressos numa linguagem acadêmica. As óperas mais conhecidas são *Fedra* (1915), *Debora e Jaele* (1922) e *Assassinio nella cattedrale* («Assassínio na Catedral», 1958). Compôs também obras sinfônicas e de câmara, bem como um *Requiem* e um *De Profundis*.

Gian Francesco Malipiero foi um compositor fecundo e de linguagem suntuosa, assim como um grande revivificador da música renascentista e barroca. Editou a obra completa de Monteverdi e preparou uma nova publicação da de Antonio Vivaldi. Foi considerado um inovador durante os anos 20, quando se afastou da música alemã e italiana do século XIX e propôs um novo tipo de composição baseado no conhecimento profundo do passado musical. Escreveu numerosas óperas e oratórios — *Torneo notturno* («Torneio Noturno», 1929), *Passione* («Paixão», 1935) —, sete sinfonias, quatro concertos de piano, música de câmara e vocal.

Alfredo Casella, que efetuou uma síntese entre a Nova Objetividade germânica de Hindemith e o neoclassicismo, que dominaram o panorama musical europeu da terceira e quarta décadas deste século, utilizou, em algumas obras, o material cromático num acorde de doze sons. Formado em Paris, quis, para a sua obra, uma total liberdade harmônica e rítmica. Entre as suas principais composições, figuram duas sinfonias, duas óperas — *La donna serpente* («A Mulher Serpente», 1932) e *La favola d'Orfeo* («A Fábula de Orfeu», 1932)— ,bailados e a missa *Pro Pace* (1944), escrita um ano antes de acabar a Segunda Guerra Mundial.

Ficaria incompleto qualquer panorama musical da música italiana que não apresentasse a figura solitária do grande precursor que foi Ferruccio Busoni (1866-1924), o qual, embora formado na tradição romântica, previu o que seria a música moderna. Entre as suas composições, sobressaem concerto para piano e coros (1904), *Turandot* (1917) e a ópera *Doktor Faustus* (1916), todas elas obras dificilmente analisáveis sob o ponto de vista harmônico tradicional. O seu escrito teórico *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* («Esboço de Uma Nova Estética da Arte dos Sons», 1907-10) surpreende pela sua posição avançada: defende uma liberdade tonal ilimitada e um regresso às origens a partir do zero.

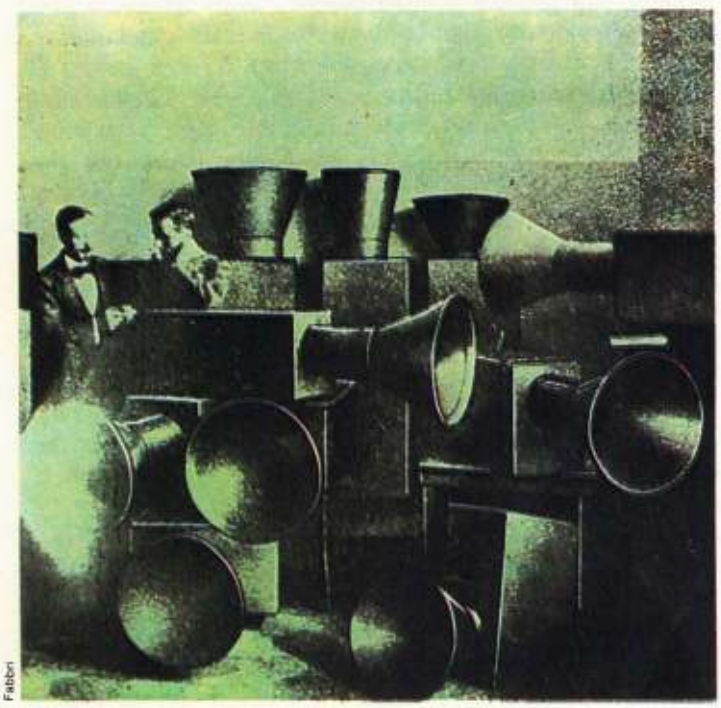
O futurismo e a vanguarda

Quase contemporânea da obra de Busoni, apareceu na Itália uma corrente estética muito original dentro do conjunto da vanguarda européia, tão rica em movimentos estéticos durante este período. Trata-se do futurismo italiano, nascido em 1911, e que coexistiu com o expressionismo germânico, o qual influenciou fortemente a música dos anos seguintes. O seu aspecto mais original foi a ampliação da linguagem, que até então a música dos países ocidentais utilizara, com a introdução do ruído. Além de musical, anulando praticamente a diferença entre ruído e som, o movimento futurista foi, ao mesmo tempo, literário e plástico e contou nas suas fileiras com duas personalidades muito sugestivas: Francesco Balilla Pratella (1880-1955) e Luigi Russolo (1885-1947). O primeiro distinguiu-se mais pelas suas manifestações e obras teóricas do que pelas suas realizações, enquanto o segundo tornou possível a integração do ruído graças à invenção do instrumento chamado *Intonarumori*. Infelizmente, os futuristas italianos não sou-

Galeria de Arte Moderna /Acervo Sahat

Ferruccio Busoni foi um dos mais revolucionários teóricos da música moderna posterior a 1900. Em cima: retrato do mestre, pintado por outro revolucionário, Umberto Boccioni (1882-1916).

Luigi Russolo e Ugo Piatti inventaram o intonarumori *(na fotografia de baixo, os dois homens junto do seu invento). Russolo compôs para o instrumento várias obras, que reproduziam ruídos normais da vida contemporânea.*



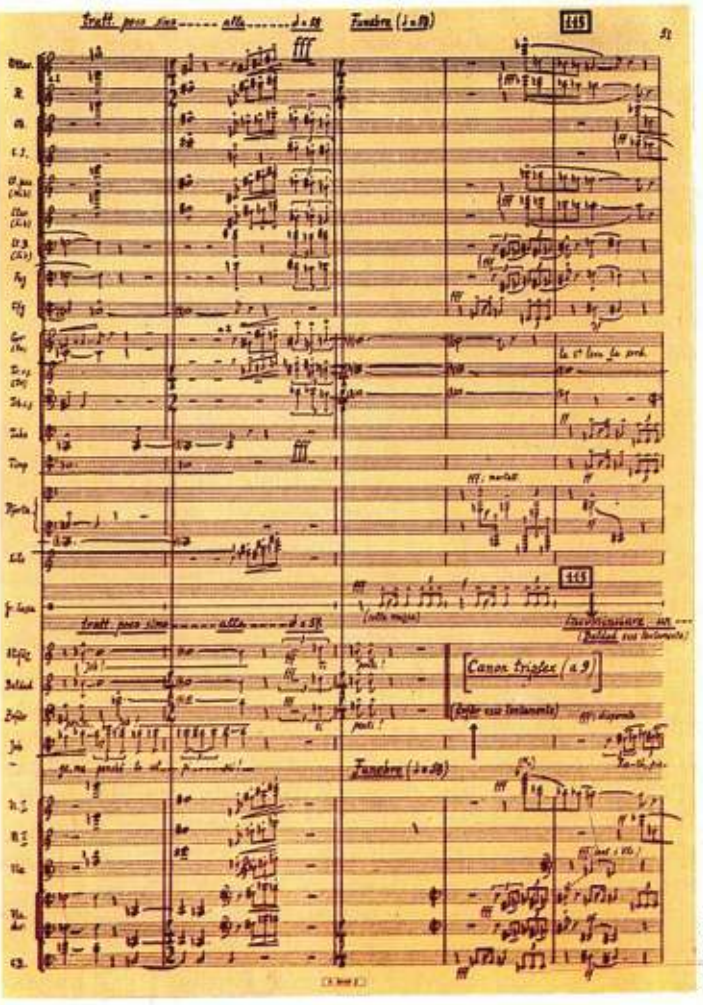
Fabbri

beram superar o seu exacerbado nacionalismo que os conduziu a uma forma de racismo e os converteu em aliados estéticos do fascismo italiano.

Grande parte da música do período entre as duas guerras utilizou os descobrimentos do futurismo no seu aspecto experimental e foram muitos os que se inspiraram no seu culto pelas máquinas e no seu vitalismo: Honegger, Hindemith, Prokofief e, inclusive em determinados momentos, Bartók. Mas foi Varèse quem mais se aproximou do futurismo pela sua predileção pelo material sonoro amplo e pelas investigações acústicas.

Entre os continuadores do trabalho realizado pelos renovadores da música italiana da geração dos anos 80 devem mencionar-se Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Goffredo Petrassi (1904) e, especialmente, Luigi Dallapiccola (1904-1975). O primeiro foi discípulo de Ildebrando Pizzetti e continuou com fidelidade o neoclassicismo, já totalmente ultrapassado pelos seus antecessores. Quanto a Petrassi, personalidade importante, deu o melhor do seu talento no campo vocal: *Salmo IX* (1936), para coro misto, cordas, metais, dois pianos e percussão, *Coro di morti* («Coro dos Mortos», 1941), *Quatri inni sacri* («Quatro Hinos Sacros», 1942), para voz masculina e órgão, *Noite Escura* (1951), para coro misto e orquestra. Além disso, compôs bailados: *La folia d'Orlando* («A Loucura de Orlando», 1943), e *Ritratto di Don Chisciotte* («Retrato de D. Quixote» 1945). Luigi Dallapiccola foi quem mais se identificou com as novas correntes germânicas e foi o introdutor no seu país do método dodecafônico. As suas obras, extraordinariamente expressivas, estão freqüentemente ligadas aos grandes problemas humanos, a liberdade, a paz e a dignidade: *Canti di prigionia* («Cantos de Prisão», 1941), *Job* (1950), *Canti di liberazione* «Cantos de Libertação», 1958), *Requiescat* («Descanse», 1958). A ópera *Volo di notte* («Vôo de Noite», 1937) inspira-se no célebre romance de Saint-Exupéry.

Bruno Maderna (1920-1973), discípulo predileto de Malipiero, foi uma figura notável não só da criação mas também da direção orquestral. Às suas primeiras obras estritamente musicais seguiram-se outras baseadas nos processos eletrônicos. Este interesse fê-lo organizar e dirigir os Estúdios de Fonologia da RAI milanesa e participou ativamente nos encontros de Darmstadt, onde se elaborou a nova estética musical. Entre as suas obras instrumentais sobressaem *Composizione in tre tempi* («Composição em Três Tempos», 1954), para orquestra de câmara, e *Serenata* para onze instrumentos (1957). E, no campo da música eletroacústica, *Syntaxis* (1956), *Continuo* (1958), uma nova versão de *Dimensioni* (1960), para flauta e fita magnetofônica, e *Notturno* (1956). Como regente de orquestra, colaborou decisivamente na difusão da nova música.

Nascido em Veneza, em 1924, Luigo Nono é autor de obras comprometidas, em virtude da sua convicção de que o músico não só deve manter-se em contato com a realidade, que muda constantemente, mas tem de permanecer consciente do seu papel provocador. Para Nono, o fato de escrever música é uma verdadeira ação política. Neste sentido, as suas obras mais notáveis são o *Epitáfio a Federico García Lorca* (1952-53), *A Vitória de Guernica* (1954), com texto de Eluard, *Il canto sospeso* «O Canto Suspenso», 1956), e a ópera *Intolleranza*

Arquivo Salvat

Introdutor da escola de Schönberg em Itália, embora sem uma adesão total aos postulados do mestre germânico, Luigi Dallapiccola sentiu profundamente os problemas contemporâneos que afetavam a vida do homem. É representativa desta atitude a cantata Cantos da Prisão, *sobre o drama da falta de liberdade. Em cima: página de uma das suas partituras.*

(«Intolerância», 1960), que causou escândalo quando da sua estréia em Veneza, em 1961. A obra é formada por onze cenas da vida de um mineiro emigrado que, preso numa manifestação política, é submetido à tortura e internado num campo de trabalho, onde, apesar de tudo, consegue sentir a solidariedade e o amor fraterno entre os seus companheiros. Música lúgubre, luminosa e expressiva, que Nono trata com rigor e honestidade.

A formação musical do seu contemporâneo Luciano Berio (1925) desenvolveu-se totalmente na linha do serialismo, mas cedo se interessou pelas experiências eletroacústicas e trabalhou assiduamente nos Estudos de Fonologia da RAI, em Milão, de que foi co-fundador. Com *Circles* (1962), começou a grande produção de Berio, que dá a primazia à palavra. Conseqüentemente, a voz passou a ser o instrumento preferido deste autor e assim criou *Omaggio a Joyce* («Homenagem a Joyce», 1958), *Laborintus II* (1965) e *Sinfonia*, para oito vozes e grande orquestra (1968). Berio fundou a instituição Incontri Musicali, imitada em diversos países ocidentais e na qual têm sido tratados os problemas da música contemporânea. ■

Perfil biográfico

Capítulo 33

Prokofief, pianista e compositor de êxito

A ignorância em que ainda permanece a obra de Prokofief é uma das conseqüências da guerra fria. Como diz, e muito bem, o musicólogo francês Claude Samuel, «pobre do artista que se envolve em acontecimentos políticos». Com efeito, segundo a data e a circunstância da composição, as suas obras serão geniais ou decadentes e cada um dos seus gestos será interpretado como sinal indubitável da filiação numa doutrina. Apesar da evolução inerente a todo artista, a obra de Prokofief apresenta, no plano estético, uma unidade admirável; e, embora esta unidade seja esporadicamente mascarada por tomadas de posição política, as mudanças de regime não eclipsaram nunca nele a grande constante chamada Rússia.

Prokofief, compositor soviético e glorificador do regime comunista, é o descendente direto dos músicos da antiga Rússia. O seu regresso à Rússia Soviética e os imperativos políticos a que teve de se vergar dão uma idéia do seu amor ao seu país. Para compreender o caráter de Prokofief e a sua estética musical, é preciso não esquecer este dado essencial.

A música russa, antes de possuir os seus traços definidores, conheceu múltiplas fontes; nasceu sob o signo de uma conjunção complexa, com a formação do prodigioso tesouro artístico e cultural dos séculos X e XI. Todavia, entrou em declínio a partir do século XII. Muito rica, a música russa era, em grande parte, litúrgica e o arcebispo Turovski condenou-a à morte quando, em conseqüência da interpretação de um sonho considerado um sinal divino, decretou que a música era uma emanação do Inferno. Os artistas puderam escolher entre a fuga e a deportação. Posteriormente, enquanto a verdadeira tradição musical se manifestava nos cantos cotidianos e nas festas populares, a arte ocidental começou a penetrar com timidez nos círculos aristocráticos. O czar Miguel, primeiro dos Romanofs, chamou cantores franceses e alemães e protegeu os primeiros cravistas. No entanto, o seu filho, o czar Alexis, seguindo as pegadas do arcebispo Turovski, decretou a destruição total dos instrumentos musicais. Finalmente, Pedro I, o Grande, abriu as fronteiras à arte da música e Glinka redescobriu o folclore, única fonte de inspiração nacional, introduzindo o tema popular e histórico na música russa.

O nascimento do sentimento nacional, na Rússia, foi conseqüência de uma situação histórica. Tal como Puchkine, Glinka era um adolescente em plena formação, isto é, especialmente receptivo, quando Napoleão foi expulso da sua pátria. Graças a esse fato, a Rússia igualou-se à Prússia e à Inglaterra no plano militar e

Novosti

Na fotografia de cima, Prokofief, aos 9 anos, sentado ao piano com a partitura da ópera Gigante. *O final da obra, em que o gigante vencia um rei poderoso, foi censurado pelo pai, pois não era conveniente, numa época de tão severa monarquia. Sergei não aceitou esse critério e, segundo relatou sua mãe, a ópera estreou-se em casa de um tio, sem alteração do libreto.*

diplomático. Era lógico que a sua cultura procurasse, em si mesma, uma nova força. A corrente nacional e revolucionária dos compositores autodidatas do Grupo dos Cinco foi continuada por uma série de músicos tributários das estéticas estrangeiras, os mais célebres dos quais são Tchaikovski, Liadof, Glazunof e Scriábine. A maior parte deles teve um papel importante na formação de Prokofief: todos eram músicos «tabu» quando o jovem Sergei ingressou no Conservatório.

Sergei Prokofief, que foi, ao mesmo tempo, classificado de revolucionário e neoclássico, soube fundir as formas tradicionais, os acentos românticos e alguns empréstimos da linguagem contemporânea no seio de um estilo perfeitamente pessoal.

Anos de formação

Sergei Prokofief nasceu, em 23 de abril de 1891, em Sonsovka, pequena aldeia ucraniana situada nas margens do Don. Seu pai, de origem moscovita, era um engenheiro agrônomo de aspecto severo e silencioso. Sua mãe Maria Grigorievna, era boa pianista. Sergei instalava-se, amiúde, próximo do piano, esperava o

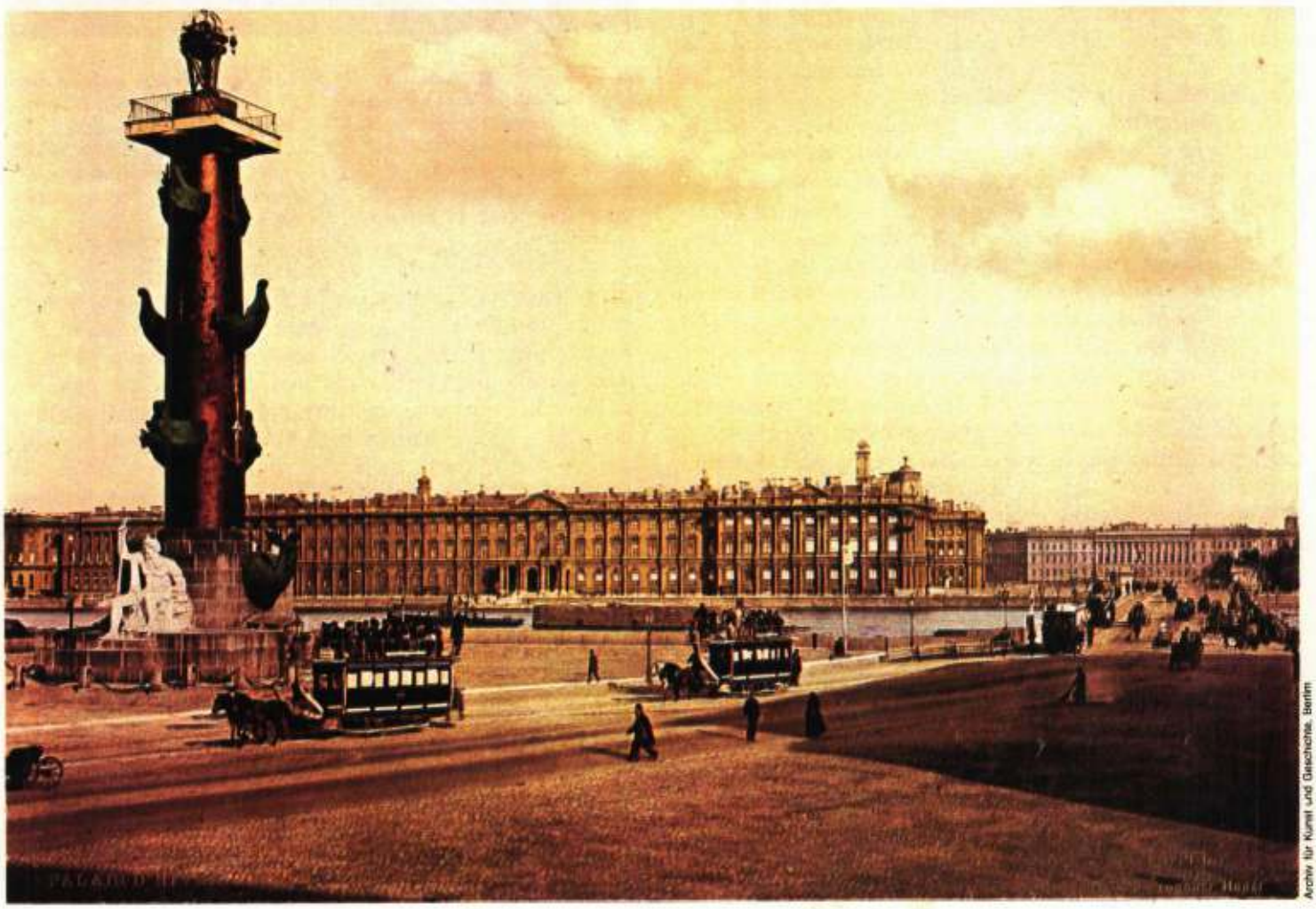
momento de poder tomar o lugar de sua mãe e dar livre curso à sua imaginação. Graças a algumas explicações de Maria Grigorievna, Prokofief escreveu, aos 6 anos, a sua primeira composição, um *Galope Hindu*, em fá maior, a que só falta o si bemol, uma vez que os seus curtos dedos não conseguiam alcançar as teclas pretas do piano. Por sorte, encontrou em sua mãe uma educadora magnífica, que sabia evitar os exercícios aborrecidos e que, seguindo bons princípios pedagógicos, não impunha ao filho mais de vinte minutos diários de ensino. Todavia os progressos eram consideráveis; lia facilmente as partituras e não tardou a interpretar algumas páginas de Mozart e as sonatinas fáceis de Beethoven. Convencidos da sua vocação, seus pais decidiram dar-lhe uma verdadeira formação musical e mandaram-no para Moscou a cargo de um aluno de Taneief: Pomerantsef. Este foi substituído por um estudante, futuro professor, que os Prokofiefs convidaram para Sonsovka, o compositor Reingold Glier, que foi, acima de tudo, um verdadeiro pedagogo e que, associando o ensino teórico à composição livre, permitiu que o jovem desenvolvesse a sua personalidade. Longos passeios pelo campo levavam o jovem músico a pôr-se em contato com os camponeses que cantavam belas melodias ucranianas. Estas primeiras impressões infantis penetraram profundamente na alma de um jovem sensível à beleza e é indubitável que contribuíram para o seu desenvolvimento artístico e para o despertar da sua consciência criadora.

Durante os três meses da sua estada em Sonsovka, Glier ensinou a Prokofief construção musical e orquestração, procedeu à revisão dos seus conhecimentos harmônicos e deu-lhe judiciosos conselhos para a composição de várias peças, como as *Pequenas Canções*.

Aos 14 anos, Prokofief continuou os seus estudos no Conservatório de S. Petersburgo, cidade onde se instalou com a mãe, no início de 1904. Aí, Liadof ensinou harmonia e contraponto a Prokofief, mas as relações entre professor e aluno foram dominadas por uma incompreensão recíproca. Depois de um curso de harmonia, Prokofief desinteressou-se definitivamente. Nessa época, Rimski-Korsakof era a estrela do Conservatório, mas era difícil segui-lo nas suas explicações. Prokofief não tirou qualquer proveito da passagem pela aula dele e mal pôde sair airosamente dos exames.

A sua sonata de piano n.º 1 foi terminada em 1909 e estreada pelo autor em Moscou, a 6 de março de 1910. A escrita pianística da partitura faz pensar constantemente em Schumann, um Schumann com ligeiros matizes de Liszt e Scriábine. Contudo, é importante, porque inicia a série de nove sonatas, ciclo pianístico incomparável, que, à parte esta primeira página, possui uma con-

A fotografia mostra o Palácio de Inverno, em Leninegrado (S. Petersburgo até 1914 e Petrogrado de 1914 a 1924), visto do rio Neva. Por sugestão de Glazunof, e a partir de 1904, Prokofief continuou os seus estudos musicais no Conservatório daquela cidade, durante dez anos, distinguindo-se como o mais rebelde dos alunos.



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

siderável unidade. As relativas audácias do compositor chocavam cada vez mais os seus professores e os cursos do Conservatório tornavam-se supérfluos. Prokofief deixou a aula de composição depois de ter recebido, nos finais de 1909, um diploma de artista livre; no entanto, só tinha 18 anos e voltou novamente a estudar com Liadof, mas, depois de algumas aulas de composição livre, a ruptura consumou-se definitivamente. O jovem músico compreendeu que não aprenderia mais nada em composição a não ser por si próprio, mas, na intenção de conhecer os princípios da direção e, ao mesmo tempo, aperfeiçoar a sua técnica pianística, recorreu a dois excelentes professores do Conservatório: a Sra. Esipova e Nikolai Tcherepnine. A primeira possuía uma técnica perfeita de piano e consideráveis dons pedagógicos. Durante cinco anos, as suas lições foram proveitosas e os gostos ecléticos de Tcherepnine aplanaram as dificuldades.

Dotado de uma sólida bagagem musical, seu nome deixou de ser desconhecido em S. Petersburgo. Era considerado um revolucionário pelas suas idéias, que a juventude tornava intransigentes, e, no entanto, as suas predileções musicais não o levavam pelas sendas do modernismo. Com efeito, em 1906, quatro anos após a estréia de *Pelléas*, de Debussy, um ano depois do quarteto de Ravel, e quando Schönberg iniciara o caminho que o conduziria dos *Gurrelieder* ao *Pierrot lunaire*, Prokofief, a quem Liadof interrogou sobre os seus compositores favoritos, respondeu: Tchaikovski, Wagner e Grieg.

Depois de ganhar o Prêmio Rubinstein no Conservatório, a mãe ofereceu-lhe uma viagem e Sergei escolheu Londres, onde, na altura, estava Diaghilef, que o aconselhou a, no regresso a S. Petersburgo, escrever um bailado, em colaboração com o poeta simbolista Gorodetzki, sobre temas das velhas lendas russas. Este bailado teve grande popularidade com o nome de *Suíte Cita*. As suas idéias sobre a obra revelavam-se imprecisas e, como o trabalho era longo, alternou-o, à maneira de divertimento, com a composição das melodias do ciclo *O Patinho Feio*, obra encantadora, cheia de amor e delicadeza.

Nos princípios de 1915, o músico russo apareceu, pela primeira vez, na cena estrangeira. Diaghilef, que estava em Roma, organizou um sarau durante o qual o seu concerto n.º 2, de piano e orquestra, alcançou um grande êxito. Aos 25 anos, Prokofief estava literalmente devorado pela paixão de compor, abordava todos os gêneros com êxito idêntico e lançava-se, ao mesmo tempo, na realização de partituras radicalmente diferentes.

Durante os difíceis anos de 1916 e 1917, Prokofief não se preocupou demasiado com a marcha dos acontecimentos. Ao rebentar da Revolução respondeu com uma pequena cantata de tenor dramático, coro e orquestra, intitulada *Sete São Sete*. Nos princípios de 1918, apesar da incerteza da situação política, a vida musical refez-se lentamente em Petrogrado (nome de S. Petersburgo de 1914 a 1924) e, a 15 de abril, Prokofief interpretou, em primeira audição, as *Visões Fugitivas* e a sonata n.º 3 e, dois dias depois, a n.º 4. As duas haviam sido compostas uns meses antes, a partir de materiais contidos em obras da sua primeira juventude.

Anos da vida errante

Prokofief teve sempre uma única preocupação: criar a sua obra. Não procuremos razões para as viagens e as decisões que determinaram uma orientação nova da sua vida Se deixou a Rússia, em 1918, foi porque lhe era impossí vel trabalhar com tranqüilidade num país em plena revo lução. Esta não lhe interessava; a contra-revoluçã também não. Procurou refúgio onde pudesse continuar compor. Quando voltou ao seu país, quinze anos mai tarde, foi por razões parecidas, pois, com efeito, as dificuldades financeiras que encontrou no Ocidente impediam-no de compor e, na sua digressão pela Rússia, em 1927, ouvira que o artista soviético, livre de preocupações materiais, podia dedicar todo o tempo à criação das suas obras.

Como dissemos, Prokofief deixou Petrogrado em 1918 e embarcou para S. Francisco, via Japão e Honolulu, e dali passou para Nova Iorque. As primeiras páginas escritas em solo americano foram *Os Cantos da Velha Avó*. Desiludido com o acolhimento nova-iorquino, o compositor tentou a sorte em Chicago. Em breve, a sua fama era tal que o diretor da Ópera lhe propôs montar uma das suas obras líricas: *O Amor das Três Laranjas*, o que se concretizou em 30 de dezembro de 1921. Entre 1917 e

Na fotografia de baixo, tirada em França em 1929, Prokofief aparece com a mulher Lina e os dois filhos, Sviatoslav e Oleg, nascidos em 1924 e 1928. A vida familiar de Prokofief ver-se-ia alterada, uns anos mais tarde, pela inadaptação de Lina à vida russa, o que se tornaria um problema político, e à ligação afetiva do músico com a sua colaboradora Mira Mendelson.

Arquivo Salvat

Roger Viollet

Em cima: Prokofief na apresentação de Romeu e Julieta, *pela companhia do Bolchoi, Moscou, em 1946. A obra fora estreada em Brno (Tchecoslováquia), em 1938, e apresentada, depois, em Leningrado, em 1940.*

Censurado algumas vezes, por organismos do Estado, como músico «formalista e antipopular», Sergei Prokofief recebeu também reconhecimentos póstumos. À direita: o Prêmio Lenin, que lhe foi concedido em 1957.

novosti

1921, compôs a grande partitura sinfônica desta época, o concerto n.º 3 de piano, que não deve nada ao contato com o continente americano. Na verdade, os seus esboços remontam a 1916. Em 1920, deixou a América com destino à Europa. Quebrados, provisoriamente, os laços com o novo continente, Prokofief instalou-se, em março de 1922, em Ettal, pitoresca povoação alemã situada nos Alpes Bávaros, perto de Oberammergau, onde viveu dezoito meses. Em setembro de 1923, casou com Lina Llubera, cantora de origem espanhola, de quem teve dois filhos. No fim deste ano, deixou a Alemanha e instalou-se em Paris. Tinha apenas 31 anos e a crítica francesa considerou-o um dos músicos que marcam uma época. Nos anos seguintes, e como pianista, realizou inumeráveis digressões: Berlim (1925), Estados Unidos (1925), Itália (1926), Rússia (1927), Canadá e Cuba (1930), etc.

O regresso à pátria

Desde a sua chegada a Paris, e apesar do aparente desinteresse pela música ocidental moderna, Prokofief pareceu «namorar» a politonalidade e as harmonias violentamente dissonantes. Em 1924, estas novas tendências e esta efêmera tentação moderna manifestaram-se na 2.ª sinfonia e no quinteto op. 39. Em janeiro de 1927, Prokofief deixou Paris, na companhia da mulher, para dar concertos, durante três meses, em Moscou, Leningrado, Cracóvia e Odessa; nos anos seguintes, realizou várias viagens à U.R.S.S. Na primavera de 1936, fixou-se definitivamente em Moscou. Entretanto, as autoridades soviéticas tinham identificado a arte de Prokofief com as suas próprias concepções musicais. Por isso, quando Prokofief decidiu permanecer na U.R.S.S., abandonou as passageiras influências ocidentais e procurou uma simplificação harmônica da sua maravilhosa reserva de material temático, deixando de lado as orquestrações violentas e dando livre curso ao seu lirismo. É possível que, independentemente do contexto político, Prokofief tivesse seguido esta evolução. Porém, teve de fazer certas concessões ao

regime, em particular na escolha dos temas das suas obras líricas, e foram-lhe igualmente impostas certas homenagens, como a *Cantata para o Vigésimo Aniversário da Revolução de Outubro,* com textos de Marx, Lenin e Stalin. É também de 1936 o popular conto sinfônico *Pedro e o Lobo.*

Em 1941, a Alemanha declarou guerra à U.R.S.S. Como medida de precaução, Prokofief foi evacuado pelas autoridades soviéticas para as Repúblicas do Sul do país. Nesta época, as relações do músico com a mulher estavam praticamente desfeitas. Para isso, contribuíram vários motivos, entre os quais a inadaptação de Lina à Rússia — foi declarada *persona non grata* e deportada para um campo de concentração uns anos mais tarde — e, sobretudo, a relação existente entre Prokofief e a sua jovem colaboradora literária, Mira Mendelson, com quem viveu até ao fim dos seus dias, mas que as fontes oficiais soviéticas não reconhecem como segunda mulher do músico.

Embora Prokofief se interessasse pouco pelos problemas que os artistas soviéticos enfrentavam, depois da composição da sonata n.º 9, conheceu os rigores do regime stalinista. O «caso» Prokofief desencadeou-se em conseqüência de uma nova ópera em quatro atos, *Um Homem Autêntico,* escrita em 1947-1948, embora o seu nome já figurasse nas listas negras de dez meses antes da criação da ópera. Com efeito, em 10 de fevereiro de 1948, por ocasião da condenação da ópera *A Grande Amizade,* de Vano Muradeli, o Comitê Central do Partido Comunista pôs de sobreaviso os músicos contra «uma orientação formalista e antipopular» e avisou: «Esta tendência está patente sobretudo nas obras de compositores como Chostakovitch, Prokofief, Katchaturian, Popof, etc., cuja produção revela de modo particularmente evidente certos desvios formalistas e tendências musicais antidemocráticas estranhas ao povo soviético e aos seus gostos artísticos.» Acerca de *Um Homem Autêntico,* o órgão da Seção de Propaganda do Comitê Central do Partido Comunista declarou: «Apresenta graves defeitos sob o ponto de vista ideológico e artístico. A música de Prokofief está em contradição direta com o texto e a ação teatral. A ópera foi construída sobre uma declamação musical pouco melódica e as canções introduzidas pelo autor não conseguem salvar a situação.» Em 13 de janeiro de 1949, o crítico V. Kujarski, nas *Izvestia,* condenou esta obra em termos ainda mais severos: «Exemplo claro da separação entre o artista e a vida real, quando aquele compõe no refúgio da sua torre de marfim.»

A partir de 1950, a saúde do compositor viu-se consideravelmente alterada. Longas estadas nos hospitais tinham comprometido o seu gênio criador. Mira Mendelson conta que, durante os últimos meses que lhe restavam de vida, Prokofief guardava todas as forças para escrever o mais depressa possível o que projetara. Trabalhava simultaneamente em sete obras diferentes, que, como é natural, não pôde completar. Morreu em 5 de março de 1953, em conseqüência de uma hemorragia cerebral. Foi enterrado em Moscou, no cemitério do antigo mosteiro de Nova Devitchi, perto de Scriábine e Tchekof. No jornal *Sovietskoie Iskustvo,* apareceu a seguinte informação: «O compositor soviético Prokofief morreu no dia em que foi anunciada a trágica notícia da doença do grande Stalin. Por conseguinte, o anúncio da sua morte só pôde aparecer na imprensa soviética alguns dias mais tarde.»

Capítulo 34

Uma obra dedicada à Rússia

Os concertos

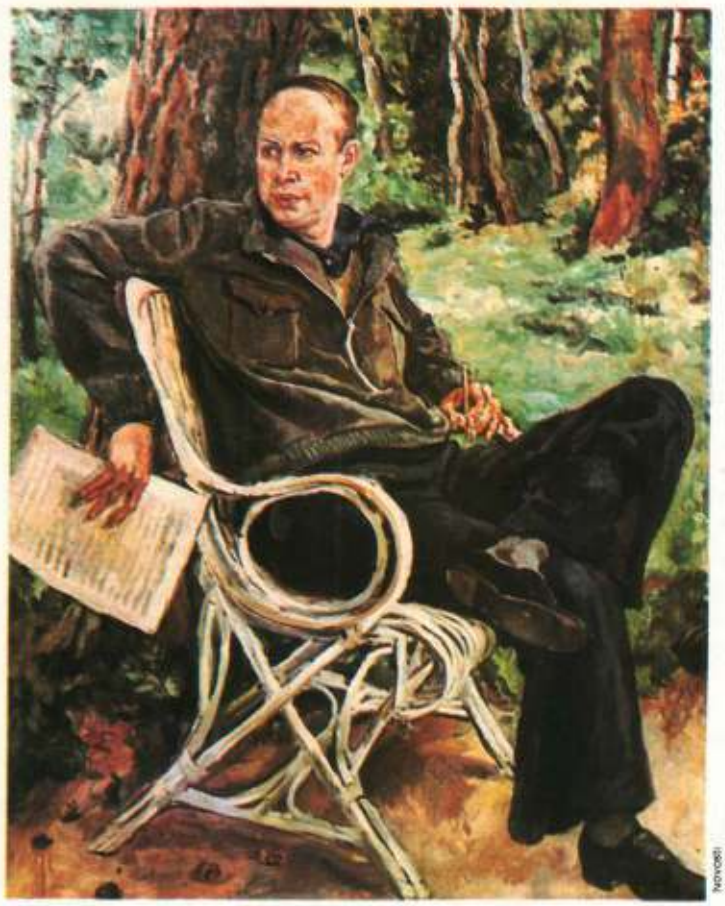
Os concertos de Prokofief para vários instrumentos proporcionam claras diferenciações dos melhores períodos da sua vida criadora e refletem a passagem de cada um dos seus estilos para o seguinte. O ciclo dos cinco concertos de piano foi iniciado quando ainda era estudante e terminado depois dos quinze anos que passou no Ocidente. Os dois concertos de violino foram compostos, respectivamente, pouco antes de o jovem Prokofief ter deixado a sua terra e pouco depois do seu regresso; ambos ilustram claramente as mudanças de ponto de vista criador causadas pelo impacto dos seus anos fora da Rússia e do seu regresso, pelo que constituem um começo apropriado para o estudo geral das suas composições concertantes. Finalmente, a *Sinfonia Concertante,* para violoncelo e orquestra, foi redigida durante o seu último período.

Os dois concertos de violino são trabalhos dramaticamente contrastados e com um raro significado autobiográfico. O concerto n.º 1, angular e enérgico, foi escrito aos 26 anos, quando já tinha assombrado os ouvintes com a sua *Suite Cita,* e interpretado por Marcel Darrieux e a orquestra de Sergei Kussevitzki, a 18 de outubro de 1923, em Paris. Posteriormente, Joseph Szigeti interpretou a obra no Festival de Música Contemporânea de Praga e, depois, por toda a Europa (em Londres, realizou a primeira gravação deste concerto com Sir Thomas Beecham). Este concerto começa com um andamento rapsódico lento, que apresenta um acentuado elemento romântico; tem uma seção central muito animada, mas desvanece-se num contexto de etérea leveza. O andamento central é um *scherzo,* cujo rápido *perpetuum mobile* contrasta com a fina *diablerie* da curta, mas vibrante, seção central. Parte do conteúdo do andamento anterior é utilizada no final, cuja conclusão é quase um duplicado da do primeiro.

Em 1933, Prokofief compôs uma das suas mais famosas partituras «cinematográficas», a música para *O Tenente Kije,* em que trabalhou, no ano seguinte, até obter a popular suíte de concerto que hoje conhecemos. Todavia, a primeira grande composição concertante pertencente à fase a seguir ao regresso à sua pátria foi o concerto n.º 2, de violino e orquestra. A gênese da obra foi contada pelo próprio compositor nas suas *Memórias:* «A variedade de lugares em que este concerto foi escrito é um reflexo da vida de nômade que eu levava, nesse tempo, devido às digressões de concertos; o tema principal do primeiro andamento foi escrito em Paris; o primeiro tema do segundo em Voronej, e terminei a orquestração em Baku. A primeira interpretação da obra realizou-se em Madrid, a 1 de dezembro de 1935, com Robert Soëtans como solista e Enrique Fernández Arbós como regente.» O primeiro andamento é mais convencional, na forma, do que o correspondente do concerto n.º 1; extravasa lirismo e, nele, alternam dois temas, o primeiro dos quais se impõe com mais força. O expressivo segundo andamento, *andante,* parece um prenúncio daquilo que virá a ser a magnífica música de amor do bailado *Romeu e Julieta:* na forma da melodia cantada pelo solista, na riqueza da orquestração, nas passagens para solo de clarinete, etc. Também existe um ambiente de bailado no andamento final com o ritmo de uma rústica dança campestre. É, provavelmente, o mais russo de

Fabbri

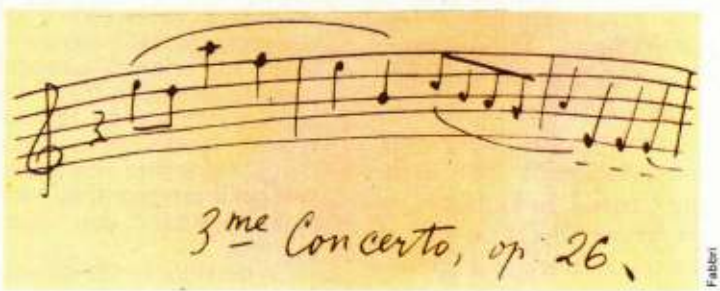
O concerto de violino em ré maior, escrito entre 1916 e 1917, marcou uma época de singular lirismo na obra de Prokofief. Em cima: capa da edição soviética da partitura, de 1937, com um texto autógrafo do autor.



Novosti

No verão de 1933, Sergei Prokofief trabalhou intensamente na música de O Tenente Kije, *que lhe fora encomendada por Feinzimmer, realizador de cinema de Leningrado. Data desta época o seu retrato, que reproduzimos à direita, por P. Konchalovski.*

todos os andamentos que compõem os concertos de Prokofief, com passagens brilhantemente coloridas pelas madeiras, trompas e pequenos instrumentos de percussão, que antecipam o *scherzo* da 5.ª sinfonia.

Pianista de altíssimo nível, Prokofief dedicou a este instrumento algumas das suas páginas mais memoráveis, entre as quais sobressaem os cinco concertos de piano e orquestra. O concerto n.º 1, composto quando contava apenas 21 anos, revela já algumas das suas características pessoais; as sonoridades são ásperas e o teclado é percutido com dureza. A sua estrutura é monolítica: tem um só andamento dividido em três seções. No concerto n.º 2, o pianismo percutido, duramente talhado, é acompanhado por um sentimento lírico, não faltando as habituais e inconfundíveis inflexões sarcásticas. Um traço notório distingue o concerto n.º 3 dos dois precedentes: a ampla margem concedida aos aspectos sardônicos e paródicos da invenção. As excepcionais inovações melódicas e rítmicas transformaram-no, sem dúvida, no mais popular de todos os concertos de Prokofief. A obra consta de três andamentos: um *andante* com cinco variações, ladeado por dois *allegros*. O concerto n.º 4, composto, tal como o de Ravel, para a mão esquerda, destinava-se também ao pianista Paul Wittgenstein, que, durante a guerra, perdera o braço direito. Mas, ao contrário do concerto de Ravel, este não teve grande difusão e nem sequer foi executado pelo pianista que o pedira. Articulado em quatro partes, foi pouco considerado pela crítica e, além disso, é de difícil execução devido à complexidade de soluções técnicas e ao grande virtuosismo a que é obrigada a mão esquerda: tem de saltar, continuamente, de um registro para outro, utilizando o teclado em toda a extensão.

Fabbri

Disse-se que o concerto de piano n.º 3 fala uma linguagem contemporânea, acessível tanto aos melômanos vulgares como aos músicos mais revolucionários. Em cima: pentagrama autógrafo deste concerto.

O caráter prismático da estrutura do concerto n.º 5, em cinco andamentos, é assegurado pelo talhe imposto ao material melódico que é, em si mesmo, bastante simples e caseiro. O dinamismo, o virtuosismo exasperado e o martelar vital são características habituais na produção pianística, ao mesmo tempo que se restringe a margem concedida à expressão íntima.

Na *Sinfonia Concertante*, de violoncelo e orquestra, bem como na 6.ª sinfonia e nas últimas sonatas de piano, o novo e o velho dão-se as mãos. O velho manifesta-se, principalmente, na austeridade de timbre e de harmonia e na ruptura deliberada do caráter de certas passagens. No entanto, estas passagens não devem ser interpretadas como elementos de estilo predominantes na obra. São, pelo contrário, os longos temas cantados que constituem as características mais importantes desta composição.

As sinfonias

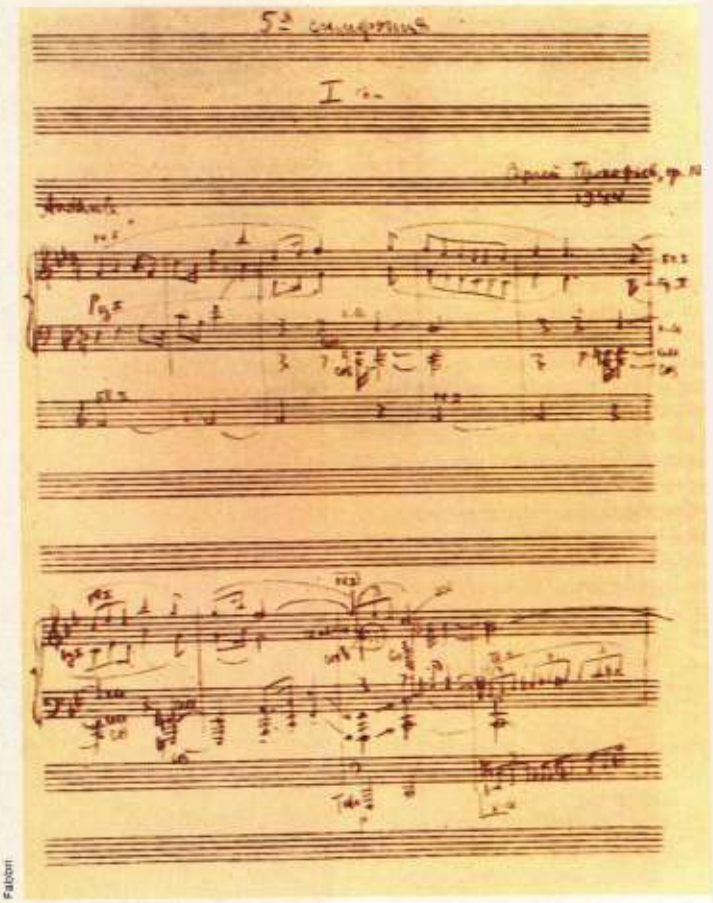
O ciclo sinfônico de Prokofief dá uma visão bastante completa da sua evolução pessoal. As sinfonias refletem, muito claramente, as preocupações técnicas e estéticas que teve a cada momento. Entre a primeira, obra de um autor polêmico, e a sétima, escrita às portas da morte por um autor cansado, há todo um mundo de vaivéns ideológicos e um atribulado desenvolvimento vital.

Prokofief compôs a sua 1.ª sinfonia durante o verão imediatamente anterior à Revolução de Outubro de 1917. Concebida segundo os modelos formais de Haydn, esta célebre sinfonia, chamada *Clássica*, foi considerada, durante um certo tempo, um dos melhores exemplos do neoclassicismo no século xx. Na verdade, nesta obra, Prokofief está tão longe da recuperação construtiva, à maneira de um Hindemith, como do límpido controle e aguda estilização com que Stravinsky exercitou o seu sarcasmo. Prokofief escreveu esta sinfonia quase a desafiar aqueles que o acusavam de maquinismo futurista, de iconoclastia, de radicalismo revolucionário (a violenta *Suíte Cita* data de, apenas, dois anos antes) e de se refugiar no novo, a todo o custo, porque era incapaz de obter resultados originais com os meios habituais. Por isso, concentrou nesta composição toda a sua capacidade de fino humorismo, de vertiginosa alegria, de despreocupada utilização de motivos de dança galante, sem renunciar, como acontece no segundo andamento, a um véu de nostalgia, entre linhas, por detrás das pregas de um sorriso irônico.

A 2.ª sinfonia é, segundo afirmou o próprio autor, uma das mais cromáticas, áspera nos seus perfis, cheia de embriaguez maquinista, de fervores dinâmicos. Articula-se em duas partes: a primeira mostra os aspectos mais agressivos de Prokofief e evidencia um brilhante domínio da forma, do perfeito equilíbrio da estrutura; o segundo tempo, um tema com variações, é muito mais lírico, excetuando a brutalidade patente e voluntária do final.

Prokofief iniciou a 3.ª sinfonia em Paris, quando compunha a ópera *O Anjo de Fogo,* pelo que beneficia, de modo bem claro, de materiais temáticos retirados desta. Com ela, encontramo-nos perante uma grande sinfonia, de corte romântico, apesar do caráter avançado da sua linguagem. O próprio Prokofief escreveu: «Creio que, nesta sinfonia, consegui realizar o mais profundo da minha linguagem musical.» E em outra ocasião acrescentou: «É uma das minhas melhores obras.» Por sua vez, os críticos soviéticos falaram logo, em relação a esta obra, de um novo humanismo, afirmação que não mais deixou de repetir-se após a sua estréia parisiense, em 17 de maio de 1929, sob a direção de Pierre Monteux. O andamento inicial baseia-se em dois temas; um de amor e outro de desespero, referentes à protagonista de *O Anjo de Fogo.* O segundo baseia-se no 5.º ato da ópera. O terceiro é um *scherzo* desprovido de qualquer alegria, que, por essa razão, lembra (e Prokofief afirma-o textualmente) o final da sonata em si bemol, de Chopin, com um movimento perpétuo das cordas interrompido por uma *canzonetta.* O último andamento recapitula temas do primeiro, com um amplo sentido melódico, distorcido pelo humor acre do compositor.

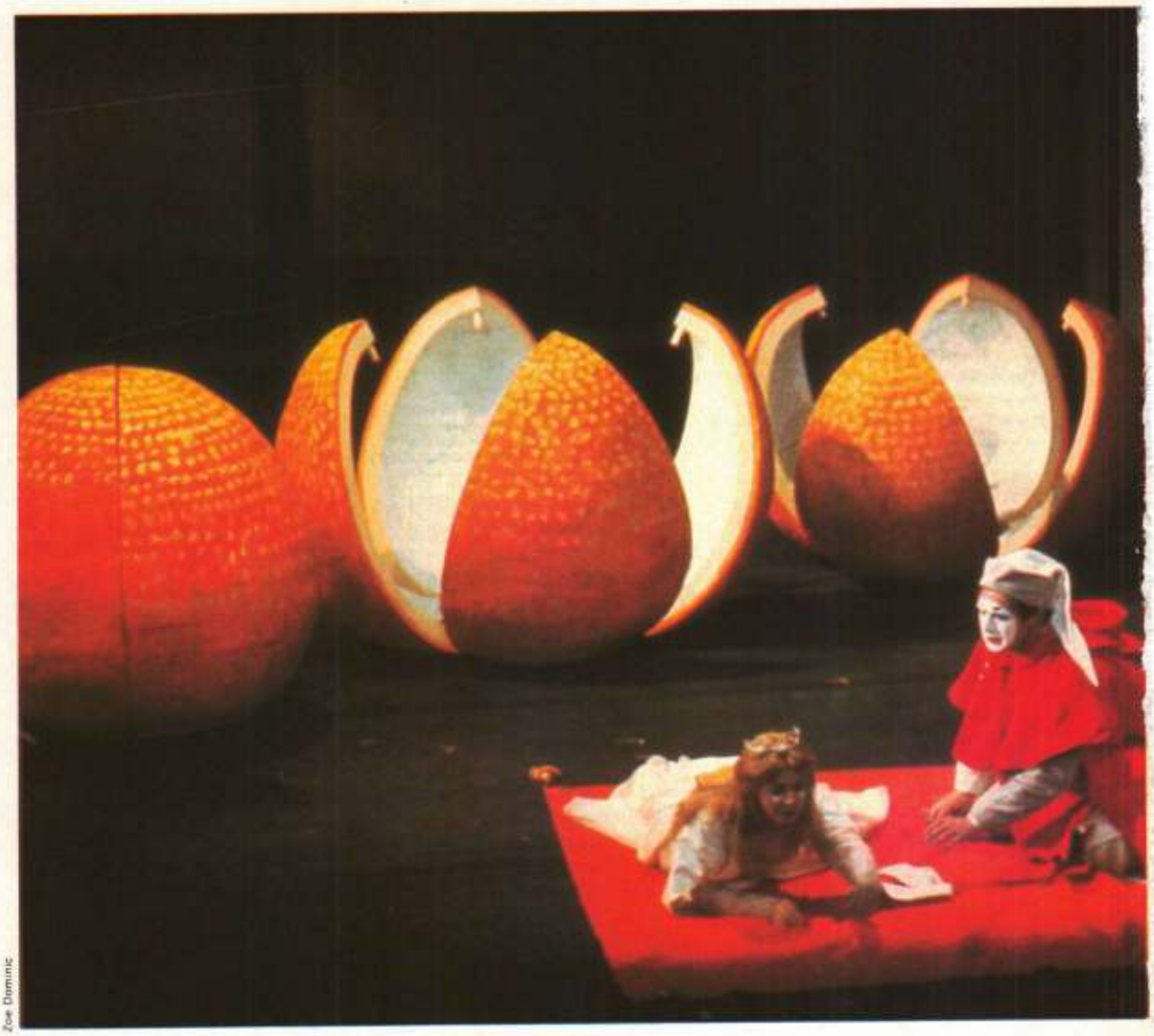
Tal como a anterior, a 4.ª sinfonia alimenta-se também de temas pertencentes a obras anteriores; desta vez, o material é retirado do bailado *O Filho Pródigo.* A maioria dos especialistas considera-a uma das sinfonias menos interessantes do seu autor; com efeito, não possui a popularidade da 5.ª, o dramatismo da 3.ª, a agressividade da 2.ª ou o humor e a graça da 1.ª, mas é uma obra bem concebida e melhor executada, que demonstra o grande talento de Prokofief mesmo nas suas realizações menos felizes. O primeiro andamento, o mais elaborado no sentido sinfônico, apresenta uma forma relativamente tradicional e a instrumentação é menos original e ácida do que nas sinfonias anteriores. O segundo tempo foi construído, na sua totalidade, sobre temas do bailado *O Filho Pródigo.* Da sua origem dançada conserva uma certa elasticidade e alguns apontamentos melódicos, não demasiado profundos. O terceiro andamento revela igualmente a origem, devido à sua graça ritmada. Apesar de aparentado também com o bailado, o último andamento possui um maior nervo sinfônico, que lembra o melhor Prokofief das sinfonias anteriores. Em suma, o primeiro e o quarto andamentos são os mais densos de conteúdo sinfônico, desenvolvidos segundo a típica alternância de tese e antítese, enquanto se pode dizer que os andamentos centrais foram extraídos do bailado, cujas atitudes elegantes, mas bastante superficiais, conservam.

A 5.ª sinfonia figura, com a 1.ª, entre as melhores obras de Prokofief, além de ser a mais freqüentemente interpretada. Ao contrário do que se passa nas duas anteriores, não há nela qualquer referência à música teatral, embora a experiência da ópera *Guerra e Paz* e das partituras para os filmes *Alexandre Nevski* e *Ivan-o-Terrível* esteja presente na composição. O desenvolvimento é mais teatral do que sinfônico e o compositor contenta-se com alternar as ilustrações harmônicas, tonais e instrumentais dos temas, sem pretender um trabalho de transformação e de desenvolvimento propriamente dito. Numa emissão radiofônica, Prokofief explicou a gênese da obra: «Durante o verão de 1944, escrevi uma 5.ª sinfonia, trabalho que considero muito importante, não só pela técnica musical mas também pelo regresso à forma sinfônica após um longo parêntese. A 5.ª sinfonia coroa, até certo ponto, um período muito importante do meu trabalho. Concebi-a como uma sinfonia sobre a grandeza do espírito humano.» Embora não haja referências explícitas à guerra, a crítica não deixou, desde a primeira execução, de apontar o clima dramático e, ao mesmo tempo, épico desta obra, o sopro lírico, a vastidão das linhas construtivas e o alegre otimismo do final, relacionando estas coisas com a confiança na vitória do Exército Soviético sobre o nazi. O primeiro e o terceiro andamentos desenham panoramas musicais de grande amplitude, tendentes a decantar as contingências num *tempo* lento e profundo, enquanto o segundo e o quarto lembram o pungente e fechado humorismo típico de Prokofief. O final, arrebatador e cheio de impulsos otimistas, é um hino à humanidade e à civilização.

A sinfonia n.º 5, de Prokofief, é uma das partituras mais famosas da música soviética. Embora concluída em 1944, o autor trabalhou nela desde muito antes, uma vez que alguns temas datam de 1930. Prokofief escreveu que «nela quisera cantar o homem livre e feliz». Em cima: página da partitura autógrafa desta obra.

As cinco primeiras sinfonias de Prokofief evidenciam uma grande diferenciação e a procura de vias distintas de expressão sinfônica. Todavia, a 5.ª parece o zênite da produção do autor, no sentido de que, depois dela, o seu estilo permaneceu imutável e já não foi capaz de evoluir. As suas duas últimas sinfonias são, pois, variações e conseqüências da 5.ª, sem atingirem, em nenhum momento, a sua altura. A 6.ª, composta entre 1945 e 1947, reflete serenidade e é formada por amplas frases liricamente cantáveis, embora não faltem resplendores imprevistos e inflexões da mais sombria expressividade. O *allegro moderato* inicial é, dos seus três andamentos, aquele que mais se aproxima das agitações sonoras da 2.ª e, sobretudo, da 3.ª; o tempo central está impregnado de um poético caráter cantável, turvado por algumas notas sombrias; o último apresenta apenas ritmos incisivos e cambiantes, numa corrida desenfreada em direção a uma arrebatadora conclusão.

Com a sua última sinfonia, a 7.ª, Prokofief tornou a encontrar, em certa medida, a vida alegre, sorridente e

despreocupada que inspirou a sua já distante 1.ª sinfonia. Composta poucos meses antes da sua morte, é exemplo de como um homem velho, gasto, doente e não pouco amargurado e cético, é capaz de escrever uma composição de aspecto jovial e extremamente otimista. Grande parte do referido caráter pode ser devido ao fato de esta obra ter nascido de uma encomenda da Seção de Música para a Infância e a Juventude, da Radiodifusão de Moscou. Prokofief não podia reincidir em velhas fraquezas, muito menos tratando-se de uma obra para jovens, a quem tinha de dar uma imagem risonha do mundo. A estrutura desta obra é simples e a sua forma muito clássica e cheia de temas, em geral não muito desenvolvidos. O poético primeiro andamento faz lembrar, um pouco, o primeiro Prokofief, muito transfigurado. O segundo mostra a alegria de viver de um autor que, no entanto, se encontrava às portas da morte. O terceiro andamento, que, como o segundo, se mostra algo superficial, retoma o espírito da valsa, tão caro a Prokofief em muitas obras, especialmente nos bailados. O último andamento, lírico e festivo, termina com uma brilhante coda.


Zoe Dominic

Em cima: cena de O Amor das Três Laranjas, *que Prokofief escreveu para a Ópera de Chicago, durante o ano de 1919. Todavia, uma série de incidentes impediu a sua estréia até finais de 1921, sob a direção do autor.*

As óperas

O argumento da ópera *O Amor das Três Laranjas* é extraído de uma fábula cênica de Carlo Gozzi, escritor italiano do século XVIII. A música de Prokofief, escrita em 1919, mantém-se numa linha de leveza fabulosa, mas sem as reservas culturais que, por exemplo, Stravinsky manifestara ao máximo. «A comédia de Gozzi», escreveu o compositor, «conquistou-me em virtude da sua mistura de narrativa, comédia e sátira e, acima de tudo, pelo seu acerto do ponto de vista teatral. Concebida enquanto vivia na Rússia, a ópera *O Amor das Três Laranjas* correspondia à orientação das minhas novas pesquisas e era dirigida contra o naturalismo e a rotina dos grandes epígonos do teatro, antes da Revolução.» Alinhado, portanto, em posições próximas do espírito da vanguarda russa nas primeiras décadas do século, Prokofief, quase à maneira de Rossini, aceitou as convenções teatrais e as situações inverossímeis para abrir as portas ao seu agudo espírito irônico, ao gosto genuíno pela paródia sutil e à sua inesgotável capacidade humorística.

No prólogo de *O Anjo de Fogo*, Prokofief expôs o conteúdo narrativo desta obra. Composta entre 1919 e 1923, esta ópera recorre também às fontes do inverossímil, provavelmente para evitar qualquer queda no naturalismo. Com efeito, «a teatralidade realista de *O Anjo de Fogo* é o aspecto mais sobressaliente da ópera, onde os acontecimentos mágicos, a histeria coletiva, as obsessões diabólicas, etc., se concentram em gestos de forte e elementar dramatismo, que se impõem por si mesmos, pela sua impetuosidade» (A. Gentilucci). Os densos emaranhados de tipo expressionista alternam com páginas de acutilante ironia, especialmente onde Prokofief aceita as convenções da literatura decadente para melhor a parodiar, como sucede nas intervenções de Mefistófeles e de Fausto. *O Anjo de Fogo* tem um libreto do próprio compositor, baseado numa curta novela de Valerie Briusof.

Da divertida trama da ópera *Casamento no Mosteiro*, com libreto do próprio compositor, segundo texto de Sheridan, Prokofief extraiu amplo material e momentos felicíssimos para a sua música, realizada, como era habitual, sobre vários registros, muitas vezes opostos, mas, fundamentalmente, unitária nas fontes temáticas, fluida e muito viva, de cortante secura e, ao mesmo tempo, capaz de aberturas líricas, não obstante a sua extrema concisão.

Guerra e Paz é uma ópera em cinco atos e dez quadros, com libreto de Prokofief e Mira Mendelson, baseada no romance homônico de Tolstoi. Trata-se de um grande afresco no qual se exalta a resistência ao invasor francês e constitui um exemplo do compromisso moral e artístico que Prokofief assumiu e testemunha a sua vontade de intervir numa situação histórica e geograficamente determinada (o crescente avanço dos exércitos nazis no solo soviético). A temática patriótica, embora referindo-se, obviamente, no plano cênico, ao tempo da guerra napoleônica, está carregada de alusões precisas ao presente e,

Ao ser conhecida a invasão da U.R.S.S. pelas tropas nazis, em 22 de junho de 1941, Prokofief decidiu compor uma ópera sobre o tema do romance Guerra e Paz, *de Tolstoi. À direita: cena da ópera que, na primeira versão, foi estreada em Leningrado, em abril de 1942.*

Arquivo Salvat

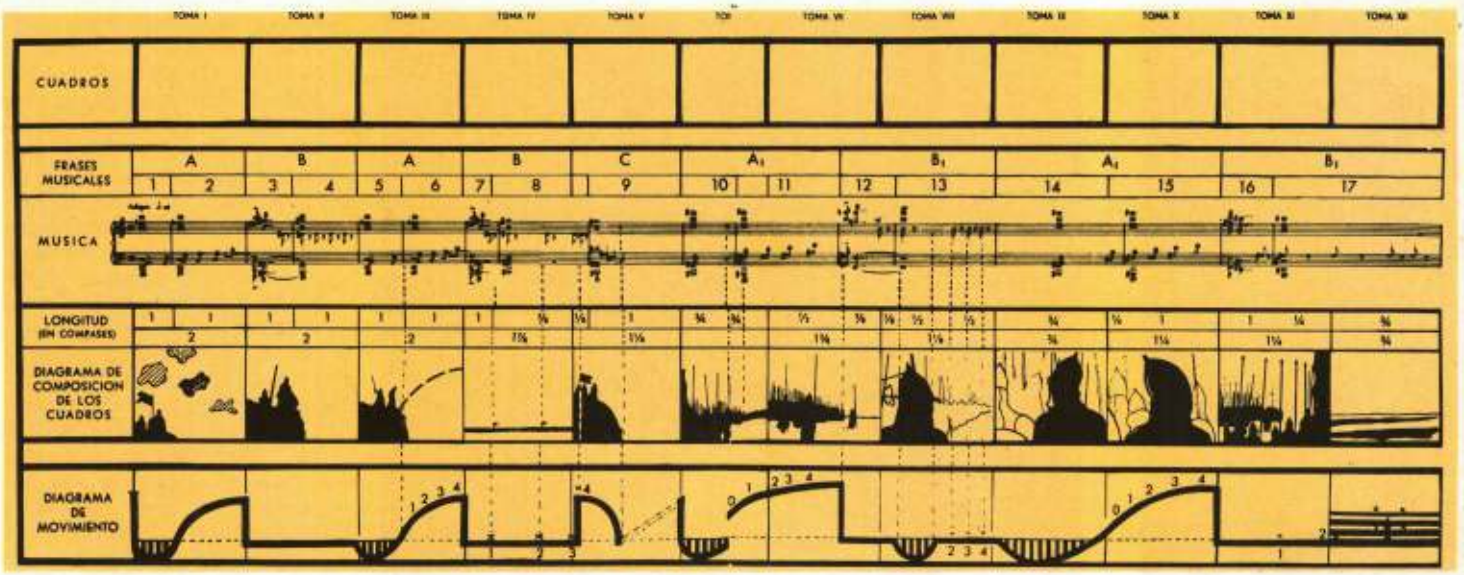
por isso, orienta-se para uma participação total do ouvinte. O enfoque de rasgos profundamente ligados à história do povo russo levou Prokofief a criar uma ópera épica de enormes dimensões, de tal modo que a representação integral exige duas sessões. A música sublinha, conscienciosamente, os acontecimentos cênicos, recorrendo, por vezes, a um material temático de forte ressonância folclórica, naturalmente modificado e recriado, evocativo e não descritivo. Não só as vastas cenas de caráter épico beneficiam de um tratamento musical convincente: surpreende como a faceta sutilmente sardônica da personalidade de Prokofief consegue insinuar-se de repente nas voltas da narração: por exemplo, a cena da sedução de Natacha, no torvelinho de uma valsa fátua e insidiosa.

Os bailados

Com *Romeu e Julieta*, *A Gata Borralheira* constitui o zênite atingido por Prokofief no

Com Romeu e Julieta, *que tão atribulados começos conheceu no seu país, Prokofief conseguiu uma obra-prima do gênero. À esquerda: Margot Fonteyn e Rudolf Nureief numa das representações do bailado.*

E. Ricagliani



Arquivo Salvat

Durante uma digressão pelos Estados Unidos, em 1938, Prokofief interessou-se, em Hollywood, pelas técnicas da música de cinema. Nesse mesmo ano, teve oportunidade de as aplicar, quando Eisenstein lhe pediu que compusesse a música de Alexandre Nevski. *Em cima: diagrama de Eisenstein para a famosa cena da batalha no lago. À direita: cena do filme que corresponde à mesma batalha.*

Novosti

gênero do bailado. O conteúdo da narração é um estímulo para a imaginação e um impulso para a fantasia. A ironia, ingrediente fundamental da «receita» de Prokofief, tão útil para manter a inspiração fora dos excessos retóricos, é acompanhada pelo idílio sentimental, contido mas autêntico, ternamente efusivo. A beleza das idéias melódicas é complementada pela medida da composição e pela elegância dos ritmos e das amálgamas instrumentais.

Romeu e Julieta é, sem dúvida, a obra-prima de Prokofief. A sucessão das cenas articula-se seguindo fielmente o modelo de Shakespeare. Neste bailado, Prokofief obteve uma síntese entre a brilhante secura das primeiras obras e o envolvente caráter poético. Aqui se manifesta plenamente a espontânea disposição do compositor para passar das cenas de conjunto — como a festa em casa dos Capuletos ou o Carnaval de Verona — à concentração lírica que acompanha os encontros secretos dos dois amantes, do virtuosismo instrumental decorativo à linha cantável e nobre, imersa em melancolia.

Obras sinfônico-corais

Em maio de 1938, o realizador cinematográfico soviético Sergei Eisenstein, que preparava a rodagem do seu famoso filme *Alexandre Nevski*, recorreu a Prokofief para a composição da trilha sonora. A colaboração entre o realizador e o músico foi exemplar, até ao extremo de algumas cenas de massas terem sido construídas como um bailado, seguindo a dinâmica interna da partitura. O resultado foi uma obra que se conta entre as mais conseguidas na cinematografia e uma música que, separada do filme para que foi escrita, conserva intactos todo o frescor de tons e toda a sua poesia. Tal como *Guerra e Paz*, a escolha do tema foi enriquecida, por ocasião da luta contra os nazis, de evidentes significados propagandísticos (também em *Alexandre Nevski* os inimigos chegam do Ocidente e igualmente o povo russo, dividido e titubeante, é chamado a uma grande prova de firmeza). Encontramo-nos, em suma, perante uma arte com objetivos sociais e nacionais precisos. Um mérito fundamental da partitura de Prokofief reside na peremptória originalidade dos temas e idéias musicais: por um lado, o povo russo, presente na riqueza e profundidade dos seus cantos, sem retórica e sem ênfase; por outro, os Cavaleiros da Ordem Teutônica, cujo fanatismo místico e sede de poder são expressos por um canto coral isorrítmico, cla-

ramente medido, obsessivo mesmo quando se desenvolve nas mais leves sonoridades, melodicamente estático, desprovido de impulsos líricos, encerrado no seu duro e injustificado ascetismo. Também harmônica e instrumentalmente a diferença entre russos e invasores é muito clara: ao tonalismo popular dos primeiros contrapõem-se a politonalidade cruamente dissonante e os duros acordes dos instrumentos de metal que caracterizam os segundos.

Prokofief e Eisenstein colaboraram de novo a partir de 1942, quando o primeiro começou a música para o filme *Ivan-o-Terrível.* A primeira parte foi realizada em 1945, a segunda estava pronta no ano seguinte e a terceira ficou incompleta, devido à morte de Eisenstein. O caráter modal e os modelos rítmicos de amplas seções da música sugerem influências folclóricas. O compositor fez também uso de certa música litúrgica russa. A orquestra é de vastas proporções. O número dos seus executantes é justificado tanto pela ampla gama das possibilidades solísticas como pelos esforços maciços que o argumento requer. Podem encontrar-se na partitura de *Ivan-o-Terrível* muitas das características da música de Prokofief: modelos de *ostinati,* súbitas e inesperadas transições harmônicas, andamentos de marcha, um lirismo algo sombrio e uma partitura compacta.

Composições para piano

A produção pianística ocupa um lugar à parte na totalidade da obra de Prokofief e é o setor mais relevante e original no conjunto das suas obras de câmara. O piano inconfundível deste compositor reúne os momentos mais típicos e significativos nas obras em que o caráter imediato instintivo se traduz em reluzente mecânica. Não foi por acaso que a denominação de «música cubista» foi aplicada às sonatas de piano de Prokofief. As suas primeiras composições destinadas ao piano — *Sugestão Diabólica,* op. 4, n.º 4, *Tocata,* op. 10, *Prelúdio,* op. 12, e *Visões Fugitivas,* op. 22 — descendem, por via direta, do virtuosismo de Liszt, filtrado através de Scriábine, se bem que antecipem já uma nova maneira, aliás muito pessoal, de abordar o piano: mais precisamente, percutiva; na sonata n.º 3, op. 8, é evidente uma espécie de neo-romantismo quase depurado dos restos provenientes do século XIX tardio e condensado numa articulação de linguagem e forma fortemente realçada. Os *Sarcasmos* introduzem já um elemento inteiramente desconhecido ao piano do século passado: a politonalidade, isto é, uma estruturação multiforme da figura melódica e do campo harmônico tradicionais; daí provém a veia paródica, o grotesco, o impulso incisivo e a dissonante agressividade. Outro elemento característico do piano de Prokofief é o ritmo: pense-se nas frenéticas alternâncias métricas que se encontram na juvenil sonata n.º 3, nos 5/8, 7/8, 3/4, 12/8, 2/4, 3/2, 4/2, 3/8, 5/2, 10/16, 15/16, que se sucedem, vertiginosos, criando uma sensação de torvelinho, de divórcio dos pontos de referência tradicionalmente espartilhados pela simetria já posta em causa na *Tocata,* op. 10. Por razões de espaço, é impossível acompanhar aqui, em pormenor, toda a produção pianística de Prokofief e, por

No refúgio dos cineastas soviéticos em Alma-Ata, no Turquestão Oriental, Prokofief compôs, a pedido de Eisenstein, a música para o controverso filme Ivan-o--Terrível. *A cena, embaixo, pertence à primeira parte deste filme.*

Arquivo Salvat

Guilherme Navarro/Arquivo Salvat

outro lado, os traços já indicados, isto é, o tratamento do piano como instrumento de percussão, impetuosa força do ritmo a que o timbre seco confere o impulso eletrizante de alta tensão, não diminuem e são sempre elementos decisivos. ■

Em 1936, Sergei Prokofief compôs Pedro e o Lobo, *um divertimento pedagógico que tem por fim ensinar as crianças a distinguir os instrumentos da orquestra. A peça converteu-se num clássico do gênero. O quadro reproduz personagens e instrumentos da história.*

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonietta, em lá maior, op. 5 (1909-1914) ● *Sonhos,* quadro sinfônico para orquestra, op. 6 (1910) ● Concerto n.º 1, de piano e orquestra, em ré bemol maior, op. 10 (1911-1912) ● Concerto n.º 2, de piano e orquestra, em sol menor, op. 16 (1913-1923) ● Concerto n.º 1, de violino e orquestra, em ré maior, op. 19 (1916-1917) ● *Suíte Cita,* op. 20 (1914) ● Sinfonia n.º 1, em ré maior, op. 25, *Clássica* (1916-1917) ● Concerto n.º 3, de piano e orquestra, em dó maior, op. 26 (1917-1921) ● Suíte de *O Amor das Três Laranjas,* op. 33-bis (1919) ● *Abertura sobre Temas Judaicos,* op. 34-bis (1919) ● Sinfonia n.º 2, em ré menor, op. 40 (1924) ● Suíte de *Le pas d'acier,* op. 41-bis (1926) ● Sinfonia n.º 3, em dó maior, op. 44 (1930) ● Suíte de *O Filho Pródigo,* op. 46-bis (1929) ● Sinfonia n.º 4, em dó maior, op. 47 (1930) ● Concerto n.º 4, de piano (mão esquerda) e orquestra, em si bemol maior, op. 53 (1931) ● Concerto n.º 5, de piano e orquestra, em sol maior, op. 55 (1932) ● Concerto de violoncelo, em mi menor, op. 58 (1933-1938) ● Suíte de *O Tenente Kije,* op. 60 (1934) ● Concerto n.º 2, de violino e orquestra, em sol menor, op. 63 (1935) ● 2 suítes de *Romeu e Julieta,* op. 64-bis e tri (1936) ● 4 marchas para banda militar, op. 69 (1935-1937) ● *Abertura Russa,* op. 72 (1936) ● Sinfonia n.º 5, em si bemol maior, op. 100 (1944) ● Suíte n.º 3, de *Romeu e Julieta* (1946) ● 3 suítes de *A Gata Borralheira,* op. 107, 108 e 109 (1946) ● Sinfonia n.º 6, em mi bemol menor, op. 111 (1945-1947) ● Sinfonia n.º 7, em dó sustenido menor, op. 131 (1951-1952).

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Várias peças juvenis escritas entre 1896 e 1908 ● Sonata n.º 1, em fá menor, op. 1 (1909) ● 4 estudos, op. 2 (1909) ● 4 peças, op. 3 (1911) ● *Tocata,* em dó maior, op. 11 (1912) ● 10 peças, op. 12 (1906-1913) ● Sonata n.º 2, em ré menor, op. 14 (1912) ● *Sarcasmos,* op. 17 (1912-1924) ● *Visões Fugitivas,* op. 22 (20 peças, 1915-1917) ● Sonata n.º 3, em lá menor, op. 28 (1917) ● Sonata n.º 4, em dó menor, op. 29 (1917) ● 4 peças, op. 32 (1918) ● Sonata n.º 5, em dó maior, op. 38 (1923) ● 6 peças, op. 52 (1930-1931) ● 2 sonatinas, em ré menor e sol maior, op. 54 (1931-1932) ● 3 peças, op. 59 (1933-1934) ● *Pensamentos,* op. 62 (1933-1934) ● Sonata n.º 6, em lá maior, op. 82 (1939-1940) ● Sonata n.º 7, em si bemol maior, op. 82 (1939-1942) ● Sonata n.º 8, em si bemol maior, op. 84 (1939-1944) ● Sonata n.º 9, em dó maior, op. 103 (1947).

OBRA DE CÂMARA

Balada em dó menor, violoncelo e piano, op. 15 (1912) ● Quinteto em sol menor, op. 39 (1924) ● Quarteto de cordas n.º 1, em si menor, op. 50 (1930) ● Sonata de 2 violinos, em dó maior, op. 56 (1932) ● Sonata n.º 1, de violino e piano, em dó menor, op. 80 (1938-1946) ● Quarteto de cordas, em fá maior, op. 92 (1941) ● Sonata de flauta e piano, em ré maior, op. 94 (1944) ● Sonata de violinos em uníssono, em ré maior, op. 115 (1947) ● Sonata de violoncelo e piano, em dó maior, op. 119 (1949).

OBRA VOCAL E CORAL

O Patinho Feio, coro e orquestra, op. 18 ● *Sete São Sete,* cantata, tenor, coro e orquestra, op. 30 (1917-1918) ● *Pedro e o Lobo,* op. 67, conto musical para crianças (1936) ● *Cantata para o Vigésimo Aniversário da Revolução de Outubro,* op. 74 (1936-1937) ● *Canções do Nosso Tempo,* op. 76, solistas, coro e orquestra (1937) ● *Alexandre Nevski,* op. 78, cantata, meio-soprano, coro e orquestra (1938-1939) ● *Saudação a Stalin,* op. 85, coro e orquestra, (1939) ● *Cantata para o Trigésimo Aniversário da Revolução de Outubro,* op. 114 (1947) ● Várias canções para voz e piano ou para coro e piano.

OBRA DRAMÁTICA

Óperas

O Jogador, op. 24 (Prokofief, segundo Dostoievski, 1929) ● *O Amor das Três Laranjas,* op. 33 (segundo Gozzi, 1921) ● *O Anjo de Fogo,* op. 37 (segundo Briusof, 1919-1923; estr. 1954) ● *Semion Kotko,* op. 81 (Kataief, Prokofief, 1940) ● *Casamento no Mosteiro,* op. 86 (Prokofief, segundo Sheridan, 1946) ● *Guerra e Paz,* op. 91 (Prokofief e M. Mendelson, segundo Tolstoi, 1944).

Bailados

Chout («O Bobo»), op. 21 (Prokofief, segundo Afanasief, 1921) ● *Le pas d'acier,* op. 41 (Prokofief, segundo Yakulof, 1927) ● *O Filho Pródigo,* op. 46 (Kochno, 1929) ● *Sur le Borysthène* («Sobre o Danúbio»), op. 51 (Lifar, Prokofief, 1932) ● *Romeu e Julieta,* op. 64 (Prokofief, segundo Shakespeare, 1938) ● *A Gata Borralheira,* op. 87 (Volkof, 1945) ● *A Lenda da Flor de Pedra,* op. 118 (Lavrovski, Mendelson, segundo Bajof, 1954).

Música de filmes

Alexandre Nevski (dir. Eisenstein), meio-soprano, coro e orquestra (1938) ● *Ivan-o-Terrivel* (dir. Eisenstein), 1.ª parte, 1942; 2.ª parte, 1945.

Perfil biográfico

Capítulo 35
Stravinsky, uma vida ambulante

Para um grande setor do público, dois homens resumem a aventura da arte do século XX: Picasso e Stravinsky. Visão global e simplificadora, sem dúvida. Mas verdade evidente, embora se possa sentir de modo mais ou menos confuso.

Contemporâneos — o pintor nasceu em 1881 e o músico em 1882 —, ambos pertencem ao século XX, tanto pelas suas raízes como pelas primeiras manifestações de expressão estética, mas cedo se definiu cada um na sua respectiva arte. Por outro lado, curiosamente, os seus destinos desenvolveram-se de modo paralelo.

Assim, o que Cocteau escreveu sobre o pintor espanhol é aplicável ao compositor russo: «A obra de quem corre mais do que a beleza parecerá disforme, mas obriga a beleza a alcançá-la.»

Nesta busca sem fim, muitos aspectos podem parecer desconcertantes, até artificiais. Juntamente com alturas deslumbrantes, fascinantes, que se inscrevem entre os maiores êxitos da arte musical, coexistem em Stravinsky planícies de tédio que convém ter em conta. Mas é este o destino de todo o criador. Como o seu país natal, o gênio de Stravinsky também foi múltiplo e poucos músicos apresentam, de fato, uma produção tão variada, mutável e desigual. Talvez se deva ver nisto o reflexo de uma vida desigual, sacudida por acontecimentos de alcance universal — a Revolução Russa, as duas guerras mundiais —, que fazem de Stravinsky mais um desenraizado que um arreigado. A este homem sempre à procura de um porto de salvação, a música ofereceu a única terra onde ancorar.

Anos de juventude

Esta música, ao mesmo tempo exutório e lenço de lágrimas, encontra-se onipresente nele desde a mais tenra idade. Como para compensar o que a criança procurará, em vão, encontrar nos pais e que parece tê-lo frustrado: ternura. Um lar familiar ao mesmo tempo intelectual e severo, em que se fundem as origens polonesas do pai e as bálticas da mãe, e na qual havia mais três filhos: Roman, nascido em 1874; Yuri, em 1879, e Guri, em 1884. Eis o círculo de Igor, vindo ao mundo a 5 de junho (segundo o calendário juliano) ou a 18 de junho (de acordo com o calendário gregoriano) de 1882, em Oraniembaum (hoje, Lomonosof), pequena estância de veraneio situada no golfo da Finlândia.

Igor Feodorovitch Stravinsky, o cosmopolita, foi um eslavo toda a sua vida, tanto pelo temperamento como pelos gostos. A sua primeira juventude foi, além disso, impregnada de música russa. O pai, Feodor Ignarevitch, estudava em casa os papéis que interpretava na Ópera Imperial. Para este homem ordenado e metódico, a vida era um grande hábito de trabalho, de reflexão, de leitura: vinte mil volumes, diz-se, chegaram a formar a sua biblioteca e fizeram dele um ser atento a todos os movimentos intelectuais do seu tempo, mas longe do olhar dos outros e até dos seus próprios filhos: «Só me demonstrava ternura quando eu estava doente», diria o compositor, mais tarde. Por parte da mãe, Anna Kholodovski, poucas compensações havia a esperar: em frente dela, o jovem Igor «só sentia deveres», enquanto os irmãos mais velhos «o aborreciam enormemente». Neste universo sem alegria, de asfixiantes móveis vitorianos, a única nota de jovialidade parece ter vindo da ama, de quem guardou uma comovida recordação, de modo a querer conservá-la toda a vida junto a si e «a chorá-la mais do que à própria mãe», quando morreu em 1917.

Nas *Crônicas da Minha Vida*, Stravinsky insistiu em duas recordações que ficaram profundamente gravadas nele. Para ele, o inverno significava a cidade, o quarto das crianças, frio e escuro; mas o verão associava-se à imagem

Igor Feodorovitch Stravinsky, o terceiro dos quatro filhos do célebre cantor da Ópera Imperial Feodor Ignarevitch Stravinsky, nasceu em 18 de junho de 1882 em Oraniembaum, pequena cidade de veraneio da alta sociedade de S. Petersburgo, situada nas margens do golfo da Finlândia. Embaixo: fotografia de Stravinsky, criança, dedicada pelo compositor em 1930 ao seu amigo e grande músico espanhol Manuel de Falla.

Arquivo M.ª Isabel de Falla

do campo e à recordação das aldeãs «cantando em uníssono», quando, pela tarde, regressavam dos seus trabalhos. «Naqueles momentos», conta Stravinsky, já seguro da surpreendente agudeza do seu ouvido, «tive consciência de mim mesmo como músico.» Tinha, então, 5 anos. No entanto, só aos 9 anos se sentou ao piano, tendo como professora uma tal Sra. Kachperova, que, não obstante ter sido aluna de Anton Rubinstein, mostrava um gosto «irremediavelmente mau».

Felizmente, os saraus familiares traziam um sopro de autêntica música e o conhecimento dos grandes repertórios, o que o animava a estudar as partituras do pai. Aos 11 anos, ficou deslumbrado ao ouvir ópera pela primeira vez. Sem dúvida, já conhecia o essencial de *A Vida pelo Czar,* por a ter ouvido cantar ao pai ou interpretado a quatro mãos com a Sra. Kachperova. Mas a magia da representação enfeitiçou-o, com os cenários, o vestuário, a orquestra, do mesmo modo que se sentiu fascinado, dois anos mais tarde, em S. Petersburgo, quando assistiu à estréia da sinfonia *Patética,* de Tchaikovski, dirigida pelo próprio autor.

No liceu, o jovem interessou-se pouco pelos estudos, exceto pela matemática. Talvez porque esta disciplina se concilie bem com a música — Boródine, Roussel, Xenakis, entre outros, assim o demonstram —, mas sobretudo porque encontrou no professor, um bebedolas afetuoso, essa delicadeza de coração de que tanto necessitava. A partir dessa época, preferiu às humanidades clássicas a atmosfera que reinava nos Concertos Imperiais e na Sociedade Belaief, onde podia ouvir obras de Liadof, Glazunof ou do célebre Grupo dos Cinco, interpretadas por Joseph Hofmann, Eugen d'Albert ou Leopold Auer. Desde então, Stravinsky aplicou-se, com entusiasmo, na composição e no contraponto, sem, no entanto, tocar demasiado na harmonia.

Até aí, a sua «vocação» não se manifestara «imperiosa-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Roger Viollet

Apesar do frio acolhimento que Rimski-Korsakof (em cima, retrato) dispensou ao jovem Stravinsky, quando este o visitou na Suíça, em 1902, aceitou-o como aluno, um ano mais tarde. Estas lições foram descritas pelo jovem músico «como o mais precioso dos dons».

Educado en un ambiente
Educado num ambiente musical único, Stravinsky esteve em contato com as grandes obras-primas do teatro lírico russo desde muito jovem. Aos 9 anos, tendo começado os seus estudos de piano, seus pais autorizaram-no a assistir a numerosos saraus musicais que se davam em sua casa e, a partir dos 11, freqüentou assiduamente os Concertos Imperiais e a Sociedade Belaief, de S. Petersburgo. À esquerda: fotografia de princípios do século de uma rua de S. Petersburgo.

mente»; nem sequer a família pensava numa carreira artística para ele. Só o velho tio Aleksander Ielatchitch soube adivinhar as faculdades do jovem e lhe desvendou o universo de Brahms, Bruckner e Wagner.

Quando o século mudou, Igor tinha 18 anos. Sem entusiasmo, inscreveu-se na Faculdade de Direito, onde se aborreceu tremendamente nas aulas. Felizmente, estava lá o filho de Rimski-Korsakof, que o apresentou ao pai, em 1902, durante um veraneio em Bad Wildungen, perto de Heidelberg. Foi uma entrevista fria. O mestre mostrou-se reservado ao ler as partituras que Igor lhe apresentou. Este viu-se asperamente convidado a trabalhar com afinco na harmonia e contraponto, mas sem seguir as aulas do Conservatório! O orgulho de Stravinsky sentiu-se ferido, mas a proposta que Rimski-Korsakof lhe fez de trabalharem juntos atenuou o efeito. De regresso a S. Petersburgo, Igor entregou-se ao trabalho sem descanso, em parte porque, entretanto, o pai tinha morrido de um câncer descoberto demasiado tarde. A dor causada por este desaparecimento mergulhou o jovem numa crise de misantropia de que só o tirariam a música e o convívio com Rimski-Korsakof. Rimski começou a recebê-lo em sua casa, no campo, para lhe ensinar a sério o seu ofício, explicando-lhe as formas musicais e a sua linguagem, a orquestração a partir das suas próprias partituras pianísticas. Ensino extremamente rico e que, durante três anos, abriu amplamente o espírito do jovem compositor, já apaixonado por todas as formas de arte.

Precisamente por esta altura, a Rússia conheceu uma renovação cultural brilhante: perto de Moscou, um rico mecenas, chamado Marmontof, reuniu os mais diversos artistas; em S. Petersburgo, Marcikovski, um dos promotores do simbolismo, combatia a concepção de uma arte utilitária e elogiava as belezas da arte grega ou do renascimento italiano.

Paralelamente, a música recebe um desenvolvimento notável: uma associação de compositores, sob a direção de Krijanovsky, propôs-se dar a conhecer os compositores russos e os músicos ocidentais de vanguarda. A partir da temporada de 1901-1902, os Saraus de Música Contemporânea transformaram-se no templo da música de câmara: Scriábine, Tcherepnine, Rachmaninof, entre outros; mas também Debussy, Fauré, Dukas, Ravel, Roussel, Franck, d'Indy ou Chabrier. Será aí, no meio desse ambiente reconfortante, que Stravinsky fará ouvir, pela primeira vez, algumas das suas composições, como a sonata de piano, em fá sustenido menor, de 1903, que se julgou perdida, mas que foi encontrada em 1974.

Sobre o céu da Rússia acumulavam-se, porém, nuvens sombrias. O desastre de Port Arthur, em 1904, a derrota de Mukden, a destruição da frota do Báltico em Tsuxima, bem como os acontecimentos que ocasionaram o assassínio do grão-duque Sérgio levaram, em 1905, a uma primeira convulsão. Considerado revolucionário pelo setor conservador dos professores, Rimski-Korsakof viu-se obrigado a demitir-se. Em seu favor, organizaram-se manifestações estudantis. Participou nelas Stravinsky? Um mutismo total caiu sobre esta época. Este silêncio foi longo e pressagiou algumas «atitudes posteriores». Nas memórias, uma frase curta resume os fatos: «Aqui termina o período da minha adolescência. Na primavera de 1905, fiquei noivo da minha prima Ekaterina Nossenko e o meu casamento realizou-se em janeiro de 1906.» Eis um traço do seu caráter que convirá termos presente.

Os anos de 1906-1908 parecem capitais para a formação do jovem músico. Datam de então as suas primeiras composições válidas: as três melodias *O Fauno e a Pastora*, a 1.ª sinfonia, seguida imediatamente pelo *Scherzo Fantástico* e *Fogos de Artifício*, compostos num mês, durante o verão de 1908, e que enviou a Rimski-Korsakof. O embrulho foi-lhe devolvido por abrir, pois o destinatário morrera a 21 de junho. Privado do seu mentor artístico, o único com quem reconheceu ter aprendido alguma coisa, Stravinsky teve, dali em diante, de se apoiar essencialmente em si próprio.

Sob o signo de Diaghilef

O ano de 1908 parece ser o do verdadeiro princípio da criação stravinskiana: além das obras mencionadas, o músico continuou a composição da ópera *O Rouxinol* e, durante as férias em Ustilug, escreveu a belíssima *Pasto-*

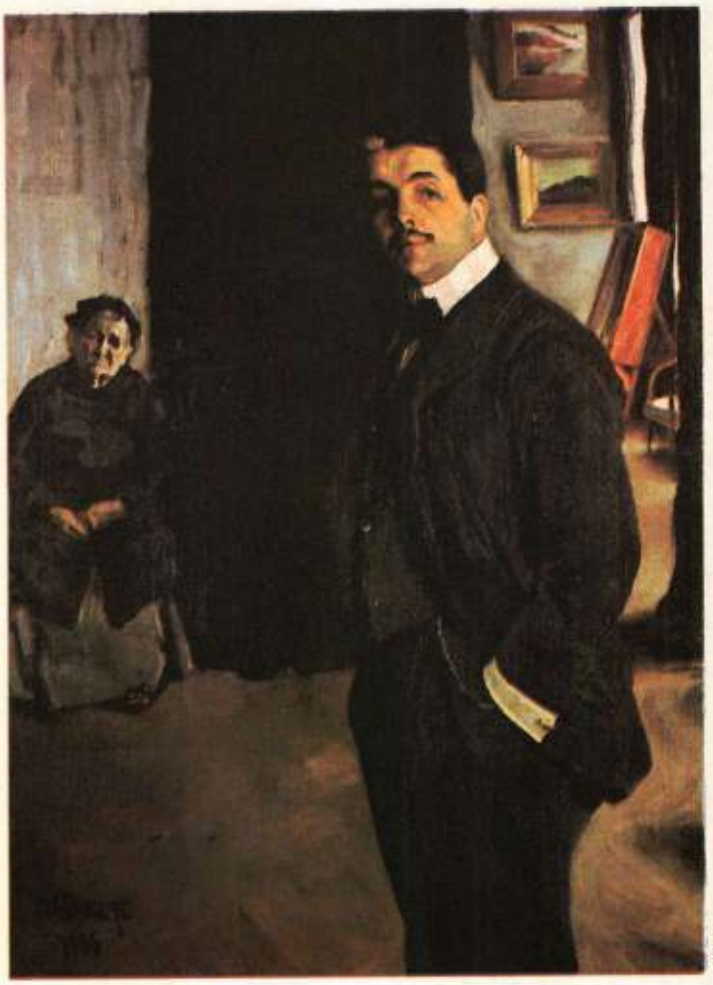
ral, para soprano solista e piano, bem como o op. 7 *(Quatro Estudos para Piano)*.

Mas um acontecimento inesperado iria modificar a sua carreira. O seu amigo Alexandre Siloti, discípulo de Liszt, interpretou o *Scherzo Fantástico* num concerto em S. Petersburgo. Na sala, encontrava-se um espectador atento: Sergei Diaghilef, que, surpreendido pela mestria, originalidade e novidade daquelas páginas, pediu imediatamente ao autor que orquestrasse duas obras de Chopin destinadas ao seu futuro espetáculo de *As Sílfides*. Sorte sem igual, porque a obra deveria ser apresentada a 2 de junho de 1909, em Paris, pelos Bailados Russos. É conhecida a «revolução» estética que trouxe a célebre companhia do empresário russo ao revelar ao Ocidente as grandes páginas da música russa — bailados e óperas — e ao apresentar montagens, cenários e guarda-roupas realmente suntuosos. Na origem deste êxito estava o gênio de Diaghilef, que soube fazer despontar em todos os artistas o melhor de si próprios.

Quando, em 1908, a companhia de Diaghilef chegou a Paris, para apresentar o *Boris Godunof*, interpretado por Chaliápine, o público ficou estupefato e conquistado. E, no entanto, nessa época, Paris fervia de talentos. Derain, Matisse, Vlaminck, Rouault, Dufy, Braque, no que se refere a pintores *fauves*, aos quais muito em breve se juntou Picasso. A música brilhava com uma multidão de autores: ao lado dos continuadores de Franck (com d'Indy à cabeça), músicos tão diferentes como Paul Dukas (*Ariana* e *Barba Azul*, 1907), Fauré (*Penélope*, também em 1907), Debussy (*Imagens para Orquestra*, 1905), Ravel (*Rapsódia Espanhola*, 1907; *Ma mère l'oye*, 1908) ou Florent Schmitt (*Salmo XLVI*, 1904); *Tragédia de Salomé*, 1907), ocupavam a vanguarda cênica, multiplicando as obras-primas. Nesta França em constante desenvolvimento artístico, os Bailados Russos iriam levar a cabo uma revolução e transformar Diaghilef no «homem do dia». A partir de 1909, multiplicam-se as representações e as novidades (*Ivan-o-Terrível*, de Rimski-Korsakof; «Danças Cumânicas» de *O Príncipe Igor*, de Boródine; *Le Pavillon d'Armine*, de Tcherepnine).

Entretanto, Stravinsky ficara na Rússia. Mas, no fim do verão de 1909, recebeu um telegrama de Diaghilef encomendando-lhe a partitura de *O Pássaro de Fogo* para a temporada seguinte. Esta obra fora encomendada primeiro a Liadof, mas, perante a lentidão do seu trabalho, Diaghilef, inimigo de dilações, dirigiu-se a Stravinsky que, devido ao curto prazo concedido, se pôs imediatamente a trabalhar na obra. A partitura ficou concluída para a temporada de 1910, dedicada essencialmente ao bailado: *Xerazade*, *Giselle*, onde brilharam Tamara Karsavina e Nijinski, e, por último, *O Pássaro de Fogo*, estreado na Ópera de Paris, em 25 de junho daquele ano. Mas não sem dificuldades. A rítmica da música e a coreografia de Fókine desorientaram os intérpretes. Anna Pavlova recusou-se a dançar «semelhantes disparates». Foi, então, Tamara Karsavina que a substituiu no papel de Pássaro de Fogo, destronando, ao mesmo tempo, Nijinski. Fókine mostrou-se entusiasmado, bem como o público parisiense, seduzido pela partitura e pelos cenários e o guarda-roupa, respectivamente de Sergei Golovine e Léon Bakst. Tanto como a Fókine e à Karsavina, as ovações de «todo o Paris» eram dedicadas à música de Stravinsky. Todos se admiravam perante esta síntese assombrosa feita de esplendor, encanto, força e doçura, em que o brilho da orquestração sublinha o frenesim dos ritmos bárbaros. Com este primeiro bailado, Stravinsky descobriu, ao mesmo tempo, a sua voz e o seu caminho. Tudo o que o músico era se encontra nesta obra-prima escrita aos 28 anos e que influenciou largamente a vida coreográfica ao dar vigor a uma arte debilitante.

Mas *O Pássaro de Fogo* fez algo mais: modificou o destino dos Bailados Russos, quando Diaghilef adquiriu plena consciência de que, com Stravinsky, possuía o meio indispensável para impor a arte musical na sua mais completa modernidade. Com *O Pássaro de Fogo* acabaram-se os *pas-de-deux* e os tutus. Assim como a primeira-bai-



Em 23 de janeiro de 1906, Igor Feodorovitch casou com a prima Ekaterina Gavilovna Nossenko, numa pequena povoação situada perto de S. Petersburgo. Em 1921, num restaurante italiano de Montmartre, Diaghilef apresentou a Stravinsky uma linda jovem, Madame Sudeikina, em solteira Vera Bosset, pela qual o músico sentiu um vivo interesse e com quem se casou em 9 de março de 1940. À esquerda: retrato de Vera desenhado por Léon Bakst.

Sergei Diaghilef (na página anterior, retrato), favoravelmente impressionado com a audição em S. Petersburgo do Scherzo Fantástico *e de* Fogos de Artifício, *de Stravinsky, encomendou ao jovem compositor, primeiro a orquestração de duas peças de Chopin para o bailado de* As Sílfides *e, meses mais tarde, a composição da partitura de* O Pássaro de Fogo. *Foi o início de uma longa e feliz colaboração, que transformaria Stravinsky num dos mais célebres compositores do nosso século. À direita: quadro de Jacques Émile Blanche que representa a bailarina russa Tamara Karsavina no papel de Pássaro de Fogo.*

Snark International

larina se transformara em vedete, a música iria ser «a outra vedete» do espetáculo.

Da noite para o dia, Stravinsky conquistou a celebridade e passou a relacionar-se com os músicos de Paris, convivendo com Maurice Delage ou Manuel de Falla, então na capital francesa. Depois de um descanso estival em La Baule, o compositor instalou-se com a família na Suíça. Em 1907, nascera Theodore — o seu primeiro filho e futuro biógrafo; no ano seguinte, Ludmila e, em setembro de 1910, já na Suíça, nasceria Sviatoslav Soulima. Na tranqüilidade familiar de Clarens, Stravinsky compôs a sua segunda obra-prima: *Petruska*.

Efetivamente, o músico recebera já a encomenda de outra partitura, pois Diaghilef desejava montar uma «cerimônia pagã» (que seria *O Rito da Primavera*). Mas, percebendo que isso lhe levaria muito tempo, distraiu-se a compor uma espécie de *Konzertstück*, em que o piano tinha um papel preponderante. De passagem por Clarens, o coreógrafo russo enfureceu-se ao ver que Stravinsky se dedicava a «outra coisa», mas, ao ouvir a obra no piano, sentiu-se entusiasmado e exclamou: «Isto é Petruska! O eterno e infeliz herói de todas as feiras.» Com o *nihil obstat* de Diaghilef, Stravinsky instalou-se perto de Nice e começou a trabalhar. Um trabalho frenético, que só interrompeu no Natal para fazer uma viagem a S. Petersburgo e, em fevereiro de 1911, devido a um

grave problema de saúde: fumante empedernido, o músico caiu seriamente doente, em conseqüência de uma intoxicação de nicotina.

Na primavera começaram os ensaios em Paris, sob a direção de Pierre Monteux. A estréia, que ocorreu em 13 de junho, no Théatre du Châtelet, constituiu um novo e indescritível triunfo, nascido de uma feliz conjunção: a brilhante coreografia de Fókine e os cenários e guarda-roupa, da melhor veia popular, devidos a Benois. Quanto à música, todos a acharam genial.

Era-o, de fato, e o bailado transformou-se numa comédia de magia tangível, ao qual a Karsavina emprestou a sua graça e Nijinski (Petruska) a sua sensibilidade revolucionária, encarnando a dupla natureza mecânica e humana do boneco, que simboliza a luta da alma contra o seu invólucro carnal. Todos compreenderam a beleza desta obra-prima, uma das partituras mais conseguidas da história da música.

Bettmann Archive

Fabbri

Em 13 de junho de 1911, realizou-se no Théâtre du Châtelet, de Paris, com Tamara Karsavina e Vaclav Nijinski como primeiras figuras, a estréia de Petruska. *Este bailado, o segundo escrito por Stravinsky a pedido de Diaghilef, é uma das obras mais belas do músico. Em cima: Nijinski caracterizado de* Petruska, *com Igor Stravinsky.*

À direita: bela panorâmica de Clarens, pequena povoação suiça, nas margens do lago Leman, onde Stravinsky passou longas temporadas de 1910 a 1920. Sobre ela, fotografia que mostra Stravinsky com a mulher e outros membros da família, sentados no jardim do Hotel Châtelard, em 1913.

Roger Viollet

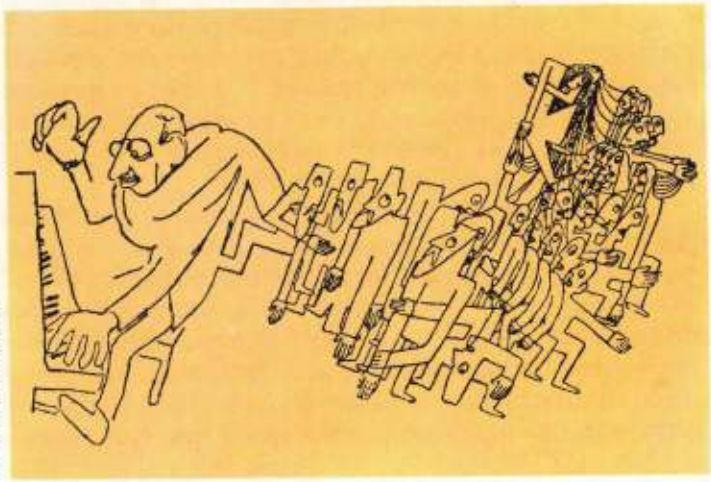
A grande primavera de «O Rito»

Depois do triunfo de *Petruska*, Stravinsky foi reunir-se à família, que tinha regressado a Ustilug. Antes de retomar o afresco pagão, o compositor entreteve-se com duas partituras interessantes: as duas melodias sobre poemas de Bal'mont, de estranho estilo cromático, sobretudo *O Filho das Estrelas*, peça em que os complexos agregados harmônicos são sublinhados por uma orquestração muito rica e uma escrita admirável. Mas a grande aventura dos anos de 1911 a 1913 foi *O Rito da Primavera*, cuja partitura se viu, no entanto, constantemente interrompida por viagens: Clarens, Ustilug, Paris ou Bayreuth, onde Diaghilef o chamou para ouvir *Parsifal*. No entanto, o reencontro com esta obra foi decepcionante: «Toda esta comédia de Bayreuth, com o seu ridículo protocolo, não será simplesmente um arremedo inconsciente do rito sagrado?» comentaria o compositor, mais tarde. A viagem foi inútil e sem repercussões ou possíveis influências. Quando, para fugir do inverno russo, Stravinsky se instalou nas margens do lago Leman, no outono de 1912, levava consigo a partitura quase definitiva de *O Rito da Primavera*.

Em Clarens, Stravinsky voltou a conviver com Ravel. Deste encontro nasceriam as *Três Poesias da Lírica Japonesa*, do primeiro, e os *Três Poemas de Mallarmé*, do segundo, partituras que estão ambas muito próximas do *Pierrot lunaire*, de Schönberg. Mas o grande acontecimento continuava a ser *O Rito da Primavera*, que iria assinalar a temporada de 1913 dos Bailados Russos — com a *Kovanchtchina*, de Mussorgski, os *Jeux*, de Debussy, e a *Tragédia de Salomé*, de Florent Schmitt. Diaghilef tinha previsto tudo, exceto o escândalo que se ia desencadear.

Já durante os ensaios se haviam manifestado violentas tensões entre o músico e o coreógrafo (Nijinski), assim como com a orquestra. Logo que o pano subiu, em 29 de maio de 1913, o Teatro dos Campos Elísios foi palco de «diversos movimentos». O público reagiu violentamente perante aquela música agressiva. O músico retirou-se para os bastidores, onde Nijinski, empoleirado em cima de um caixote, gritava em russo aos bailarinos os números da sua coreografia, enquanto Pierre Monteux continuava, impávido, a dirigir a orquestra e Diaghilef mandava constantemente acender e apagar as luzes da sala, na esperança de apaziguar o tumulto.

A estréia deu que falar. Assobios, gritos, insultos e até cenas de pancada multiplicaram-se entre os «a favor» e os «contra». Em pé, no seu camarote, com o diadema de lado, a velha condessa de Pourtalés quebrava o leque, de raiva, e gritava, vermelha de cólera: «É a primeira vez que troçam de mim.» Em compensação, à saída, Ravel dizia que era genial e Jacques Émile Blanche pedia «aos ignorantes que fossem dar uma volta». «Uma obra *fau-*



Colección Osborne Robinson

Arquivo Salvat

Se as estréias de O Pássaro de Fogo *e de* Petruska *suscitaram os louvores quase unânimes do público, a de* O Rito da Primavera, *em 29 de maio de 1913, desencadeou um alvoroço tal entre detratores e defensores da obra que pode ser considerada como uma das mais escandalosas de toda a história da música. Em cima, e à esquerda, respectivamente: caricatura de Stravinsky dirigindo um ensaio de* O Rito da Primavera *e figurinos desenhados por Nicolas Roerich para a estréia da mesma.*

ve organizada», escreveu Cocteau. De fato, com *O Rito da Primavera*, o primitivismo e a barbárie irrompem na música, tal como, dois anos antes, o vulgar — sem vulgaridade — com *Petruska*. Foi isto, talvez, o que escandalizou o público da estréia, embora não impedisse que Stravinsky impusesse a sua terceira obra-prima.

Fim de um mundo

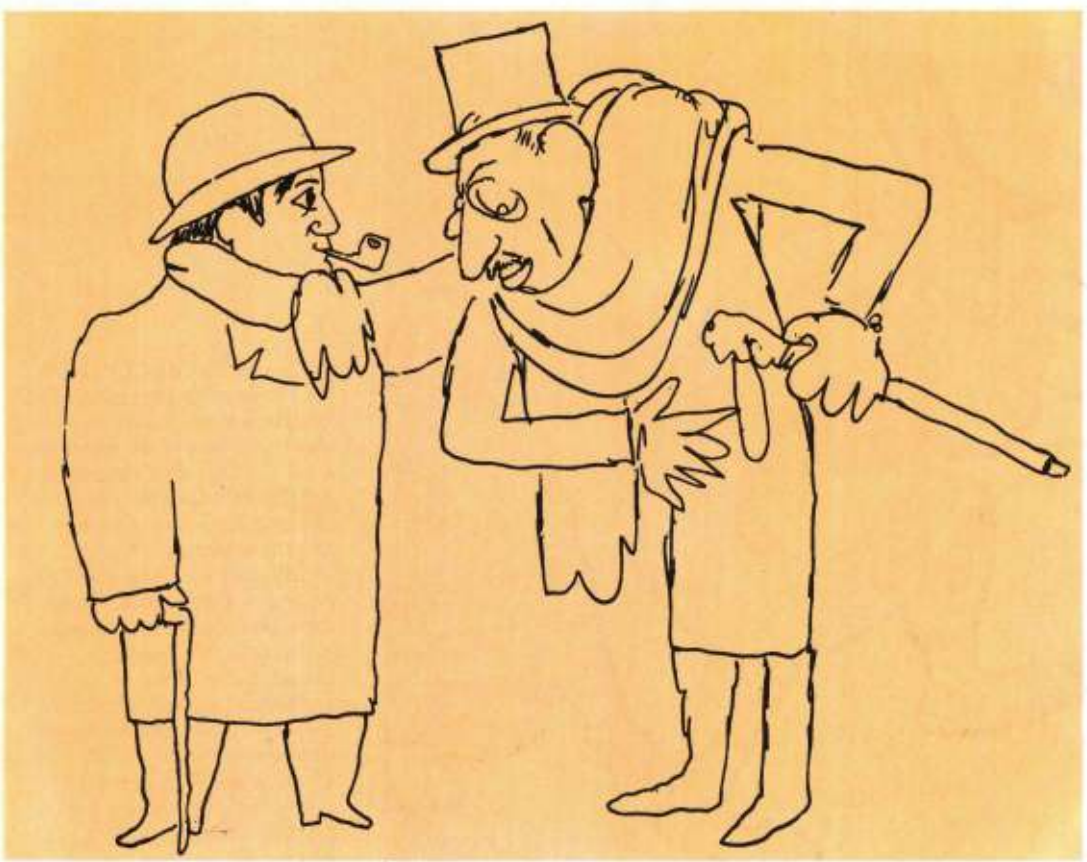
Apagados os ecos do tumulto de *O Rito da Primavera*, Stravinsky viu-se confrontado com o cotidiano, o seu eu, a sua arte. Uma súbita febre tifóide reteve-o, umas semanas, numa clínica, onde foi visitado por Diaghilef, Debussy, Ravel, Delage, Florent Schmitt e Manuel de Falla. Restabelecido da doença, partiu, de novo, em julho, para Ustilug, onde escreveu *Recordações da Minha Infância*, para soprano e piano, que orquestrou mais tarde. No outono, regressou às margens do lago Leman e voltou a trabalhar no *Rouxinol*, começado em 1908, e cuja incoerência, devida à realização arrastada no tempo, acaba paradoxalmente por aumentar a sua beleza. O *Rouxinol* é uma obra-chave no catálogo do músico: em primeiro lugar, porque assinala uma fase; em segundo, porque a sua harmonia anuncia o futuro, sobretudo através do seu hieratismo, que ressurgiu no *Octeto* ou em *Oedipus Rex* («Rei Édipo») e que o levou diretamente ao *Requiem Canticles*, de 1966.

Por esta altura, Stravinsky instalou-se em Valais (Salvan). Ao fim de alguns meses, a família viu-se aumentada com a chegada de outra menina, Maria Milena. Mas será que isso representou muito nas preocupações do músico? Egoísta, sem dúvida alguma, o mais importante para ele não eram os seus familiares, mas sim a obra. Efetivamente, a partir de então, transformou-se num músico itinerante, internacional, que tudo sacrificava ao êxito, a uma glória que desejava total, a uma difusão que ele organizava com a exata perícia de um experiente homem de negócios.

No verão de 1914, assistiu, em Londres, à estréia britânica de *O Rouxinol*. Depois foi para Ustilug e regressou à Suíça por Kief, Varsóvia, Berlim e Basiléia. Poucos dias após a sua chegada a Salvan rebentou a Primeira Guerra Mundial. Stravinsky não pareceu descontente pelo fato de se ver «surpreendido» (a palavra é dele) pelos acontecimentos, uma vez que se encontrava defendido num território neutro.

Em Clarens, e depois em Morges, a sua vida organizou-se em volta de um círculo fechado, integrado entre outros pelo poeta Charles Ferdinand Ramuz, o pintor René Auberjonois e o maestro Ernest Ansermet. Neste ambiente delicado, desenvolveu um novo estilo cujas premissas são *Pribautki* e *Berceuse du chat*, graças a uma escrita despida e ao hieratismo das cores instrumentais.

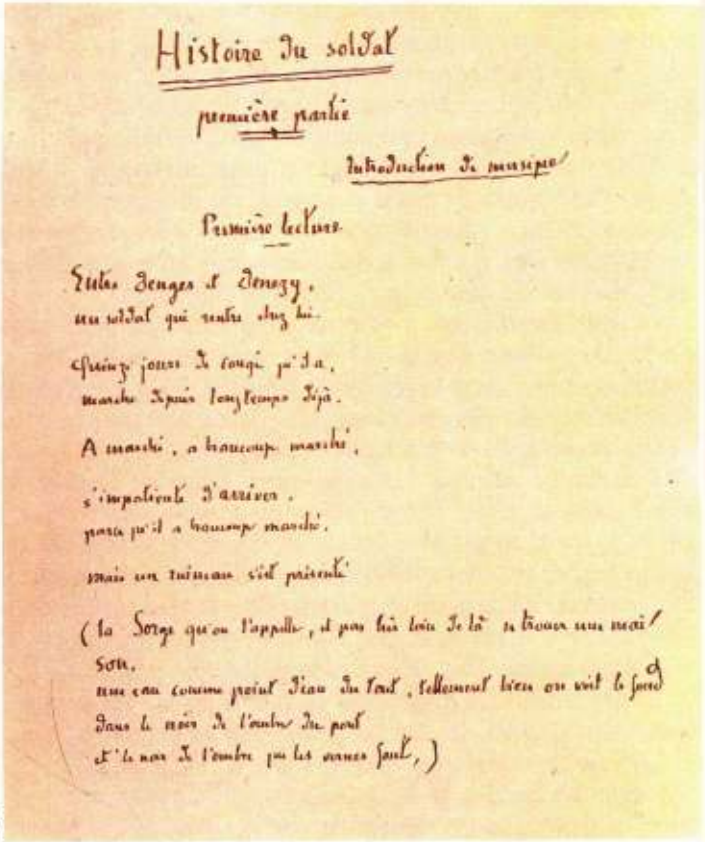
Participou também nalguns espetáculos dos Bailados Russos, enquanto a guerra não interrompeu totalmente as representações. Assim, por vezes, encontrava-se em Paris, em casa da princesa de Polignac, mecenas de Falla, e com quem Stravinsky quis montar a sua história burlesca *Renard*, o que não conseguiu. Em 1916 visitou a Espanha e no ano seguinte a Itália, onde dirigiu *O Pássaro de Fogo* e *Fogos de Artifício* e conviveu com Bakst, Cocteau, Ansermet, Massine e um pintor já célebre com quem, desde os primeiros momentos, se sentiu identificado: Pablo Picasso. Ao regressar à Suíça, o músico levava numa mala o seu próprio retrato desenhado por Picasso. Naqueles tempos de guerra, um funcionário da alfândega e a polícia militar pretenderam ver no quadro um perigoso plano secreto, o que obrigou o músico a permanecer quase um dia inteiro na fronteira.



Fabbri

À esquerda: caricatura feita por Jean Cocteau de Pablo Picasso e Igor Stravinsky, duas figuras que, nos seus respectivos campos da arte, influenciaram de maneira decisiva as correntes estéticas do nosso século.

O regresso a Morges ocorreu no meio de tristes circunstâncias. Bertha, a sua velha ama, morrera quase repentinamente. Por outro lado, a Revolução de Outubro, ao destruir o império dos czares, privou Stravinsky de todos os seus bens de raiz. De futuro, só os «direitos de autor» lhe proporcionariam os meios para viver. Este afastamento do seu país natal teria múltiplas conseqüências: algumas no plano econômico, mas sobretudo no estético. Até então, Stravinsky cultivara o seu eslavismo. A partir dessa altura, transformou-se num ocidental, se não mesmo num apátrida. A sua arte seguiu outras direções que se concretizaram em *A História do Soldado*. Na origem desta partitura podem encontrar-se diversos motivos: ganhar dinheiro, fazer falar de si outra vez, resolver um problema de teatro musical, que a obra, de pequenas dimensões, devia ser representada por uma companhia ambulante. Nesta página, de uma riqueza rítmica e sonora geniais, que repete, exacerbando-os, trechos de *Renard*, a colaboração com Ramuz demonstrou-se fecunda e, se não fosse a famosa «gripe espanhola», a obra, estreada em Lausana, a 29 de setembro de 1918, poderia ter tido uma carreira brilhante. Mas, como toda a companhia se encontrava mais ou menos doente, não se pôde realizar a digressão e Stravinsky viu-se forçado à inatividade, de que, no entanto, sairia rapidamente: a última nota do *Rag-Time para Onze Instrumentos* foi escrita a «11 de novembro de 1918, às onze». Precisamente na altura em que era ordenado o cessar-fogo.



Fabbri

Em cima: página do manuscrito de A História do Soldado. *Escrita por Charles Ramuz, um dos amigos íntimos de Stravinsky, durante a sua estada na Suíça, a obra expõe o tema universal da luta entre o bem e o mal pela posse da alma humana. Embaixo: Igor Stravinsky (à esquerda) fotografado na companhia de Ramuz.*

Fabbri

A tentação do classicismo

Não se renega num dia. Se, como neófito do *jazz*, Stravinsky compôs o *Rag-Time*, seguido, um ano depois, de um *Piano Rag-Music* ainda mais selvagem, audaz e complexo, nos *Quatro Cantos Russos* ressurge a veia popular como um adeus à velha Rússia. Adeus carregado de tristeza? Impossível de dizer, uma vez que o músico guardou silêncio sobre este ponto. Profundamente realista, teve de deixar para trás um passado que, desde então, lhe começava a escapar. Na primavera de 1919, Stravinsky encontrou Diaghilef em Paris e ofereceu-lhe a *História do Soldado:* o coreógrafo russo não a aceitou. Entre os dois homens abriu-se um período de frieza, que o empresário dissipou encomendando-lhe um bailado, *Pulcinella* («Polichinelo»), obra baseada em temas de Pergolesi e extraída da *Commedia dell'arte*. Stravinsky teve de se pôr à altura de duas páginas similares já encomendadas por Diaghilef a Tommasini (*Les femmes de bonne humeur*, sobre temas de Scarlatti) e Respighi (*Boutique fantasque*, segundo Rossini). O material tirado de outros tinha de ser personalizado. Assim, *Pulcinella* transformou-se no irmão napolitano de *Petruska*. Na estréia, em 15 de maio de 1920, na Ópera de Paris, o público mostrou-se hostil, apesar dos belos cenários de Picasso e da admirável coreografia de Massine. Decepcionante nalguns aspectos, a partitura ilumina, no entanto, a tentação clássica do músico.

Ao abandonar a sua residência de Clarens para se instalar em França — na Bretanha, primeiro, e, depois, perto de Paris —, Stravinsky deixou para trás os anos de guerra, mas também pessoas que o tinham ajudado. Interessando-lhe apenas o presente, «esqueceu», pouco a pouco, as suas amizades suíças — a ponto de, em breve,

interromper a correspondência com Ramuz — e entregou-se a novos projetos: o *Concertino* (1920) e as *Sinfonias de Instrumentos de Sopro*, de austero desprendimento e beleza marmórea. Época de maturidade e de decantação também, tentada pelo classicismo e pela música de Satie, e que o induziu a uma linguagem firme, clara, despojada de todo o adorno de imagens. É o famoso «retorno a Bach», que Cocteau e o Grupo dos Seis preconizavam: é a hora do «realismo» que as recentes descobertas da arte negra e do *jazz* reforçam.

Nestas condições, a viagem a Espanha, na primavera de 1921, é como que uma forma de se reconciliar com o público, com uma certa «vida oficial». Mas a pátria de Cervantes não deixou qualquer marca na sua obra, tal como aconteceu com a Itália em relação à de Schumann. A estréia de *Mavra*, baseada num conto de Puchkine, em 3 de junho de 1922, demonstra-o. Mas, desta vez, os espectadores negaram-se a seguir o jogo e a obra foi assobiada. Stravinsky escrevera, sem dúvida, uma partitura chistosa, até truculenta; como alguns pintores da época, fizera um *collage*, um hábil «à maneira de», como foi, mais tarde, *The Rake's Progress*.

O fracasso teve múltiplas conseqüências. Feriu o autor, convencido de ter assinado uma obra-prima, separou-o de amigos que não elogiaram a partitura, como Ravel e Delage, e fê-lo avançar orgulhosamente no caminho que acabara de tomar. Se *As Bodas*, finalmente concluídas, parecem de outro tempo (começara-as em 1917), o *Octeto*, terminado em 18 de outubro de 1923, e o concerto de piano e banda ou a sonata de piano sublinham suficientemente a ascese a que o músico se submetera e que caracterizou os anos seguintes.

Ascese

A partir de 1924, aproximadamente, tanto a vida como a arte de Stravinsky adquiriram novas inflexões. Em primeiro lugar, por causa dos Bailados Russos, que se abriram a coreógrafos e bailarinos novos (Balanchine, Lifar), a outros pintores (Survage, Juan Gris, Braque, Utrillo, Miró ou Max Ernst) e a outros músicos (Auric, Milhaud, Poulenc, Satie). Este chamamento de colegas — de Prokofief, sobretudo — não agradou, evidentemente, ao autor de *Petruska*, que se afastou e se transformou no empresário das suas próprias obras. Para dirigir com maior facilidade as suas partituras, Stravinsky escrevê-las-ia de uma forma mais simples? Alguns pretendem que sim. Seja como for, é um fato que, desde esta época, o músico redigiu obras menos difíceis e dedicou-se a percorrer o mundo. Em 1924, fixou-se na Costa Azul. Pouco depois, empreendeu uma digressão pela Europa Central e pela Alemanha, onde interpretou o seu concerto de piano com Furtwängler. Em seguida, a América festejou-o. Como uma criança mimada, como um príncipe adulado, Stravinsky saboreou o fumo deste incenso. Depois dos Estados Unidos, outra digressão por Espanha e Itália, e, mais tarde, pela Europa Central. O ano de 1926 assinala um certo repouso, necessário para compor *Rei Édipo*, estreado em 14 de março de 1927. Novo olhar para a Grécia com o bailado *Appolon Musagète*, concluído no princípio de 1928 e estreado no mês de junho, no Théâtre Sarah Bernhardt, de Paris, pelos Bailados Russos, com os quais colaborou pela última vez, porque o músico encontrou outro empresário em Ida Rubinstein. Para esta mulher, tão bela como protetora da arte, Stravinsky escreveu *o Beijo da Fada*, estreado na Ópera de Paris, em 27 de novembro de 1928. Apesar do êxito, a obra é bastante insípida: a partir deste momento, o gênio do compositor pareceu ter perdido alento. Seria pelo fato de a sua nova orientação estética tentar, com avidez, reatar os laços com o passado? Deveria ver-se nisto os nefastos efeitos da vida mundana que, então, gostava de levar? Agora que «chegara», abandonou os amigos e, o que é pior, deixou-se apanhar pela publicidade. Dedicou-se a fazer gravações discográficas para firmas americanas, consciente, como um bom *manager*, do que o disco lhe poderia trazer. A partir daí começou a multiplicar as diferentes «versões» das suas obras anteriores — ou as suas transcrições —, que se transformaram noutras tantas ocasiões de receber novos direitos de autor.

Devido à precária saúde da mulher, por quem sentia uma grande ternura, instalou-se, primeiro, na Costa Azul e, depois, perto do lago de Annecy. Aqui, recebeu a notícia do desaparecimento de Sergei Diaghilef, em 19 de agosto de 1929, em Veneza. Nas suas *Crônicas*, de-

Arquivo Salvat

A partir de 1924, Stravinsky (em cima, sentado ao piano com Furtwängler) alternou a sua atividade de compositor com a de concertista e regente de orquestra. Estas novas atividades, que lhe asseguraram, em primeiro lugar, exatas interpretações das suas obras e, em segundo, um maior lucro, ocuparam também uma grande parte do seu tempo. Tanto assim foi que, durante o resto da vida, teve de consagrar metade do ano a dar concertos e a outra metade à composição.

Ullstein Bilderdienst

pois de lhe dedicar um breve elogio fúnebre, o músico volta logo a atenção para si próprio, para o *Capricho*, terminado em fins de setembro e estreado por Ansermet em 6 de dezembro. Partitura inegavelmente conseguida, tal como a magnífica *Sinfonia dos Salmos*, escrita em 1930, por encomenda de Sergei Kussevitzki, e estreada simultaneamente por este, em Boston, e por Ansermet, em Bruxelas. Havia tempo que Stravinsky não escrevia uma obra-prima tão relevante: nela, parecem convergir os sombrios corais das *Sinfonias para Instrumentos de Sopro*, a escrita coral do *Rei Édipo* e o furor primitivo de *O Rito da Primavera*, mas, por outro lado, dela parecem surgir numerosos achados aproveitados nas obras religiosas ulteriores ou a utilização tão típica do piano, como na *Sinfonia em Três Andamentos*, de 1945.

Com o concerto de violino, de 1931, deu vida a uma partitura árida, que acumula ciladas e dificuldades, mas de inspiração bastante limitada. Presa de um torvelinho de digressões (em 1931, Oslo, Berlim, Wiesbaden, Mainz; em 1932, Antuérpia, Florença, Milão, Berlim, e depois Paris, Londres, Budapeste, Roma, Turim), a criação perdeu impulso. Só o *Duo Concertante* assinalou o ano de 1932. Mas, paradoxalmente, esta é uma das melhores partituras que compôs para música de câmara. Como se o despojamento instrumental o tivesse forçado a condensar o seu pensamento e a escrita. Ora bem, este fenômeno é tanto mais surpreendente quanto Stravinsky, de modo algum um virtuose do violino, aprendeu a sua técnica em dois meses, numa série de conversas com Paul Hindemith e Samuel Dushkin. O êxito que acompanhou a estréia desta última obra e o desejo que o compositor tinha de se apresentar num concerto com Dushkin levaram-no a fazer uma série de transcrições para piano e violino: *Berceuse*, tirada de *O Pássaro de Fogo; Suíte Italiana*, extraída de *Polichinelo; Divertimento*, de *O Beijo da Fada*, etc. É difícil pronunciarmo-nos sobre estas páginas, que denotam trabalho imperfeito e ânsia de lucro, além de encobrirem a ausência de grandes planos. Mas, uma vez mais, o mago recuperou e preparou, em segredo, o melodrama *Perséfone*, em colaboração com Gide (1934). Colaboração freqüentemente tempestuosa mas de que não se ressente a música, de uma total unidade de expressão e que atinge a grandeza pelo seu desprendimento. Alternadamente falado, cantado ou expresso por mímica, o texto tem, assim, um valor simbólico suplementar, com o coro a comentar o drama, como na tragédia grega. Aqui, o violento auto de *O Rito da Primavera* dá lugar ao cantor da beleza mediterrânica, da inteligência e da razão.

Em 1933, Stravinsky apresentou o filho Soulima em público, pela primeira vez, em Barcelona. Para ele, escreveu, em 1935, o concerto para dois pianos solistas e em 1936, *Jogo de Cartas*, de uma linearidade bastante

À esquerda: retrato de Ida Rubinstein (1888-1960), datado de 1906. Para esta mulher de serena beleza e forte personalidade, o que compensava os seus discutidos dotes de primeira bailarina, Stravinsky escreveu O Beijo da Fada, *sobre o conto de Andersen* A Virgem de Gelo. *A sua estréia na Ópera de Paris, em 1928, provocou a ruptura de uma associação fraterna que durara vinte anos entre o músico e Diaghilef, porque este se sentiu muito magoado por Stravinsky ter composto uma obra para a Rubinstein, antiga bailarina da sua companhia.*

surpreendente e o primeiro bailado do músico que se estreou fora de Paris, mais concretamente em Washington, a 24 de abril de 1937.

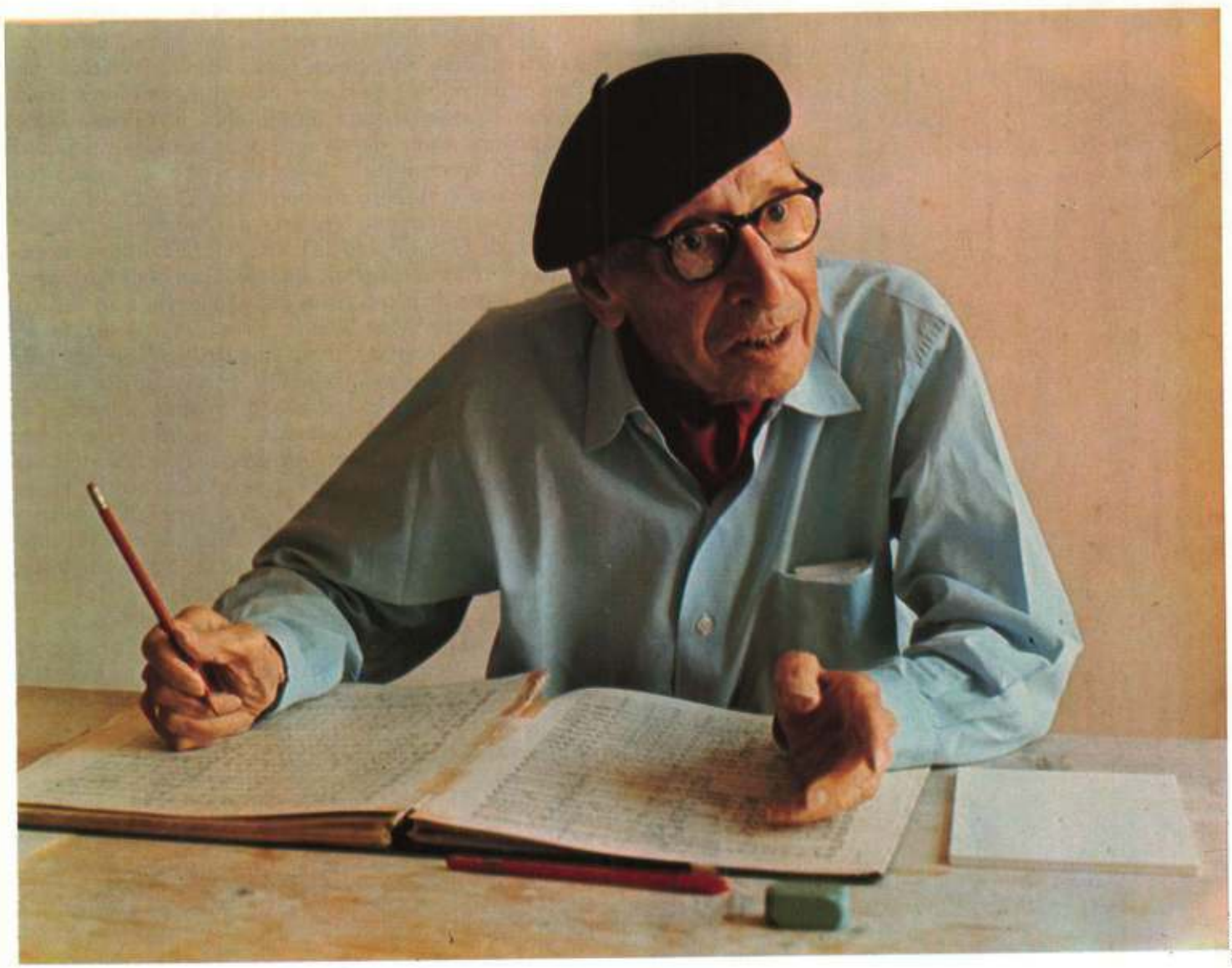
Por esta altura, julgando-se o melhor compositor da França, Stravinsky aspirou ao Instituto e preparou a sua candidatura, ao mesmo tempo que pedia a nacionalidade francesa. Quando os académicos preferiram Florent Schmitt, sentiu uma amargura e um despeito que dificilmente soube ocultar. Por essa altura, o casal Bliss encomendou-lhe uma obra e Stravinsky dedicou-lhes o concerto *Dumbarton Oaks*, por ser esse o nome da sua propriedade. Verdadeiro concerto «brandeburguês», adota o processo do *collage* pictórico, que nada acrescentou à glória do músico. Em 1939, enquanto em todas as partes do mundo aumentavam os conflitos que conduziriam à Segunda Guerra Mundial, Stravinsky sofreu a perda da filha Ludmila, depois da mulher e, finalmente, da mãe. Estendeu-se então, para ele, uma mão em seu auxílio: a Universidade de Harvard convidou-o a dar uma série de cursos sobre o tema «poética musical». Stravinsky embarcou imediatamente e, no continente americano, voltou de novo a ver-se «surpreendido» — como escrevera uma vez, muitos anos antes — pelo novo conflito bélico. Uma vida nova começava para ele.

O período americano

Este é o período mais controverso da criação de Stravinsky. Os fiéis do Stravinsky «russo» renegam aqui o seu ídolo. Os adeptos do serialismo não lhe perdoam esta travessia do deserto. Para os restantes, torna-se evidente que Stravinsky parecia executar equilíbrios apoiado em duas cadeiras. Criticaram-no por se ter vendido à publicidade americana. Salvador Dali, jogando com as iniciais do nome do músico, compôs o monograma $ (dólar) vingador. É verdade que a produção *made in U.S.A.* não escapa a esta acusação: *Circus Polka* foi escrita para fazer dançar os elefantes do Circo Barnum; *Ebony Concerto*, para permitir que Woody Herman brilhasse no meio dos seus *boys;* e *Cenas de Bailados*, para um atrativo *show* na Broadway.

Também se criticou a Stravinsky o ter fugido do Velho Continente no momento da guerra. Porque, perante o caos que abalou o universo, nem uma palavra saiu da

Apesar de a sua reputação ter sofrido flutuações ao longo de cinqüenta anos, Igor Stravinsky continua a ser a maior figura musical do século XX, a única em que as tendências em luta na nossa época e a sabedoria do passado se reconciliam e são fecundas. Embaixo: fotografia tirada por Lord Snowdon, em Évian-les-Bains, no verão de 1970.



Zardoya

Em 1962, já com uma idade avançada e saúde muito frágil, Stravinsky empreendeu uma viagem por vários países europeus. À direita: fotografia do compositor, rodeado de jornalistas, à sua chegada ao aeroporto Cheremetievo, de Moscou, em setembro de 1962.

Novosti

sua boca. Enquanto Bartók teve de fugir para os Estados Unidos e ali morrer na indigência, enquanto numerosos artistas deram testemunho contra o nazismo, o fascismo ou a guerra — de Messiaen a Dallapiccola, de Martinů a Picasso; enquanto a sorte do mundo se decidia em Stalinegrado, Stravinsky escrevia *Circus Polka* ou *Impressões Norueguesas*, obras de uma tremenda insipidez.

A atração do dinheiro malogrou nele muitas coisas. Ao rever a orquestração de algumas partituras antigas — com o fim exclusivo de receber novos *royalties* —, privou-as de grande parte da sua originalidade. É verdadeira a acusação de que era o compositor mais rico dos Estados Unidos? Pelo menos, Stravinsky gabava-se de ser «o que pagava mais impostos».

Tudo isto constitui uma amarga miscelânea, embora talvez não se possa reprovar-lhe a sua submissão burguesa à *american way of life*, a luxuosa propriedade de Hollywood nem o segundo casamento, em 1940, com Vera Sudeikina. Em contrapartida, pode deplorar-se-lhe o gosto pelo incenso, a falta de curiosidade e certas aversões artísticas: evitou sempre o encontro com Schönberg, que vivia apenas a quinze quilômetros. O período americano é tudo isto. Mas é também, e a par de obras desconcertantes e até totalmente vazias de inspiração, o tempo que viu nascer a sinfonia em dó maior, começada na Europa e concluída nos Estados Unidos; a *Sinfonia em Três Andamentos* (1945); a pungente *Ode* (1943), redigida em memória de Natalie Kussevitzki, e a sonata de dois pianos (1944), de escrita límpida, de sonoridades claras e ritmos bem definidos.

Acabada a guerra, Stravinsky renovou uma vez mais a escrita. Pouco a pouco, pareceu invadi-lo uma espécie de misticismo que, manifestado já no *Pater noster*, de 1926, no *Credo*, de 1932, e no *Ave Maria*, de 1934, lhe ditou a *Missa*, de 1948, verdadeira versão de vitral, que possui a gravidade e a pureza de um afresco bizantino.

Durante os três anos seguintes, trabalha sem descanso na ópera *The Rake's Progress*, estreada no Teatro La Fenice, de Veneza, em 11 de setembro de 1951. Stravinsky desejara voltar ao Velho Continente com um acontecimento que fosse digno dele. O que encontrou, no entanto, foi uma curiosidade decepcionada. Tanto o público como a crítica viram nesta obra um *pastiche* sem glória, um embuste. Sentiu-se Stravinsky ferido? Tirou daí conclusões sobre o gosto do tempo? É possível. Porque, depois de passar vários meses em silêncio, ressurgiu como dodecafonista.

O neófito do dodecafonismo

Até esta época, os vestígios do dodecafonismo na obra de Stravinsky são mínimos e podem provir tanto do estudo de Scriábine como da «leitura» de Schönberg. A morte deste, em 1951, deixou o autor de *Petruska* senhor do futuro dodecafônico. E Stravinsky entregou-se inteiramente a ele. Naturalmente, a metamorfose não foi repentina: a *Cantata*, de 1951-52 traduz uma renovação que o *Septeto* de 1952-53 e, sobretudo, a *Three Songs from William Shakespeare* (outono de 1953) e *In memoriam Dylan Thomas* (1954) ampliaram.

No entanto, atiçavam-no forças contrárias: os 45 segundos do *Greeting Prelude* (1955), para comemorar os 80 anos de Pierre Monteux, pesavam pouco comparados ao *Canticum sacrum* (1955-56) e ao bailado *Agon* (1953-57), ainda exercícios de epígono, enquanto se preparavam três verdadeiras obras-primas: os *Threni* (1957-58), os *Andamentos para Piano e Orquestra* (1958-59) e a grande trilogia de 1961, *A Sermon, a Narrative and a Prayer*, estreada em Basiléia, por Paul Sacher, no ano seguinte.

A partir de então, a verdadeira criação baixou de intensidade, de nível, de grandeza. Stravinsky tivera, sem dúvida, um glorioso outono; mas a sua musa murchava.

Arquivo Vera Stravinski

Igor Stravinsky morreu a 6 de abril de 1973, em Nova Iorque, aos 88 anos de idade. Cumprindo as últimas vontades do músico, a mulher mandou trasladar os seus restos mortais para Veneza, para a ilha San Michele, onde também repousa o que fora seu amigo e empresário Sergei Diaghilef. Em cima: o cortejo fúnebre ao passar por Veneza.

músico já só escrevia obras muito breves, de um a três minutos, a responder à atualidade, a saudar os desaparecidos: *Epitáfio à Memória do Príncipe de Fürstenberg* (1959); *Duplo Cânone em Memória de Raoul Dufy* (1959); *Variations in memoriam Aldous Huxley* (1964); *Elegy for J. F. Kennedy* (1963) e *Introitus* (1965), homenagem a T. S. Elliot. Com estas páginas «atuais», Stravinsky tentou reencontrar a interioridade do seu próprio eu, meditando sobre a vaidade das coisas humanas. Assim nasceram os *Requiem Canticles*, de 1966.

Mas, desde 1962, a sua saúde era delicada. Embora continuasse a gravar as suas obras para a CBS; embora percorresse a Europa e voltasse à Rússia, onde o público e Kruchtchef lhe dispensaram um acolhimento entusiástico; embora fosse considerado um herói pelos jovens dodecafonistas, a realidade é que, a partir de 1967, Igor Stravinsky deixou de escrever. Obrigado a tratar-se por ordem dos médicos, apoiou-se na mulher e em Robert Craft, considerado como um filho indispensável e mencionado como tal no seu testamento. Ainda em vida do músico, chegou-se, inclusive, a discutir sobre o que realmente dos seus últimos escritos (artigos e livros) pertencia a um e a outro.

Pouco a pouco, a saúde de Stravinsky foi-se esgotando, pelo que não pôde mais sair do seu apartamento nova-iorquino da Quinta Avenida. Depois de vários ataques cardíacos, morreu de enfarte, na madrugada de 6 de abril de 1971. Assim terminou a carreira mais enigmática, mais solitária, mas também mais rica de glória, de um artista do nosso tempo, que resume a aventura de um século.

Produção musical

Capítulo 36

Uma obra em constante renovação

A obra de Stravinsky — que vai de 1903 a 1967 — compõe-se de 101 números de *opus* (Stravinsky não atribuiu número de *opus* às suas obras, mas estas foram inventariadas num catálogo reconhecido internacionalmente), que abarcam todos os gêneros: música vocal, profana e religiosa, para solistas e para coros; música de câmara; música de cena: bailados, oratórios, óperas, música orquestral. Além disso, conseguiu expressar-se tanto em livros e artigos como dirigindo e gravando as suas próprias obras.

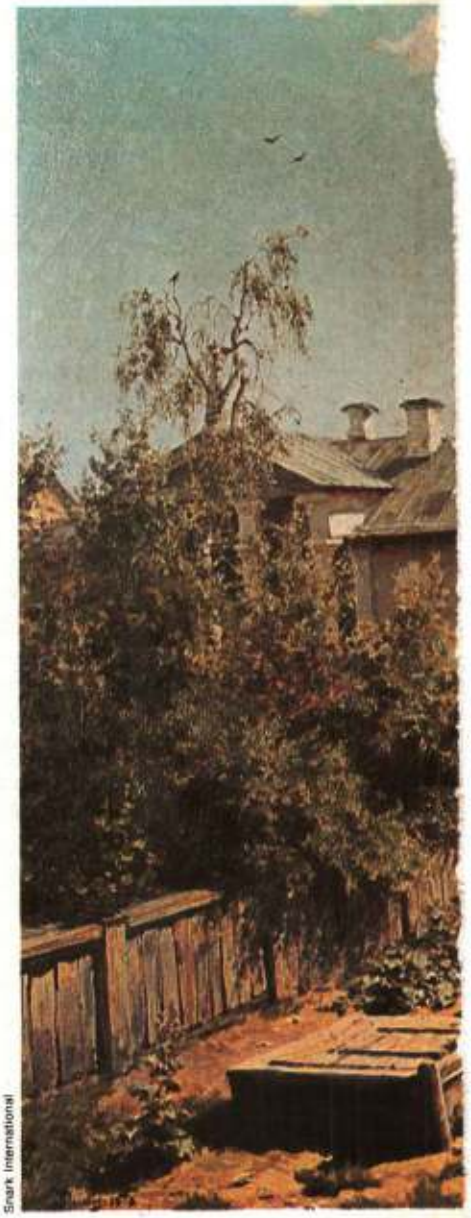
Obra vocal

Como todo o aprendiz de música, Stravinsky escreveu, ao princípio, obras simples para piano. Neste campo, evoluiu com rapidez, passando do profano ao religioso, da voz solista ao coro; convém, pois, abordá-la neste quádruplo aspecto.

CANTO PROFANO COM PIANO OU PEQUENO CONJUNTO MUSICAL. Três «períodos» perfeitamente determinados englobam esta produção: de 1907 a 1913, Stravinsky dedicou-se à melodia «literária», baseada em poemas russos e japoneses e em Verlaine; de 1913 a 1918, orientou-se para a poesia popular russa; finalmente, quando, depois de um longo percurso, voltou à melodia — em 1953 —, fê-lo com o espírito instrumental herdado dos ciclos de Webern, através da escrita «serial».

Uma das primeiras experiências neste campo foram as três melodias de *O Fauno e a Pastora*, sobre textos de Puchkine (1906), que contêm inegáveis qualidades: escritas na tradição da ária de ópera, filtra-se delas uma rítmica já muito pronunciada, enquanto alguns melismas herdados de Mussorgski ou de Rimski-Korsakof demonstram o gosto do músico pela natureza, com rumor de folhas ou fragor de torrentes.

As *Duas Melodias*, op. 6, para meio-soprano e piano (1908), encerram, em contrapartida, uma espécie de clima místico que anuncia certas obras «religiosas ulteriores; são, pois, um marco importante na criação de Stravinsky. É deste mesmo ano a *Pastoral*, vocalismo para soprano (sem palavras, portanto) e piano. Obra interessante, na medida em que faz da voz o equivalente a um instrumento.



Snark International

Se os *Dois Poemas de Paul Verlaine,* para barítono e piano (1910), são interessantes porque, com eles, o compositor abordou, pela primeira vez, a prosódia francesa, parecem, no entanto, menos conseguidos do que os *Dois Poemas de Konstantin Bal'mont,* escritos no ano seguinte: com efeito, estes últimos prefiguram, pelo seu estranho estilo cromático, extenso registro e secreta tensão, alguns passos de *O Rito da Primavera,* enquanto a sua magnífica plasticidade recorda os *Três Poemas de Mallarmé,* de Ravel, e, até, os *Quatro Poemas Hindus,* de Delage.

No ano de 1913, e até 1918, Stravinsky lançou o seu olhar sobre o Oriente: o Japão, com *Três Poemas da Lírica Japonesa,* e a Rússia, com *Três Recordações da Minha Infância, Pribautki, Três Histórias para Crianças,* as admiráveis *Berceuses du chat* e *Quatro Cantos Russos.* Com estas obras poderia dizer-se que Stravinsky lançou um último olhar, cheio de fervor, sobre uma pátria de que tinha de se separar. Daí os tons tão humanos que as distinguem. Mas também são exemplo de investigação musical e literária: aos textos extremamente preciosistas de Bal'mont ou da lírica japonesa, correspondem aqui poemas «rústicos» no tempo e na forma, irônicos *(O Tio Armando),* impregnados de um cotidiano real (*O Forno* traduz a lentidão de uma dona de casa que se afana com a sua torta, enquanto os frangos lhe fogem), ou um universo quase fechado nas *Berceuses du chat,* música muito rica em desenvolvimentos, que pode evocar o ascetismo contemporâneo de Schönberg e que encontrará a sua plena expressão trinta e sete anos mais tarde.

Efetivamente, a partir de 1953, Stravinsky voltou à melodia quatro vezes com *Three Songs from William Shakespeare* («Três Canções de William Shakespeare», 1953), *In memoriam Dylan Thomas* («Em Memória de Dylan Thomas», 1954), tenor, quarteto de cordas e quatro trombones; *Elegy for J. F. Kennedy* («Elegia a J. F. Kennedy», 1963) e *The Owl and the Pussy-Cat* («O Mocho e o Gato», 1966). Em todas estas coleções existe a mesma preocupação: a decantação da escrita. Não há um baixo instrumental nas *Três Canções de William Shakespeare* que realce os timbres demasiado frios da flauta, do clarinete e do trombone; a obra seguinte apresenta a mesma tônica tanto no acompanhamento das cordas como na «série de quatro sons — com prelúdio e poslúdio em forma de cânones fúnebres ou antifônicos —, autêntica obra-prima não renovada nem na *Elegy* nem na farsa *Mocho e o Gato,* para canto e piano, que descreve os tormentos que um gato é capaz de infligir a um mocho.

Coros. Apesar de serem pouco numerosas as partituras que Stravinsky escreveu para formações corais, nem por isso carecem de importância. É o caso de *O Rei das Estrelas,* cantata para vozes masculinas e orquestra, redigida em 1911, sobre um texto de Bal'mont. Aqui os conjuntos harmônicos são realçados por uma orquestração muito rica, enquanto a escrita testemunha uma espantosa facilidade criadora, em que a horizontalidade da melodia e a verticalidade dos acordes parecem unir-se para destruir qualquer veleidade rítmica.

Posto não houvesse uma «via» nova que o compositor não seguisse, voltou a conceitos muito mais tradicionais em 1917, com os *Quatro Cantos Camponeses Russos,* aos quais, em 1954, acrescentou um acompanhamento de quatro trompas.

Em contrapartida, a renovação da linguagem foi total na *Cantata,* para soprano, tenor, coro feminino e pequeno conjunto, escrita em 1951-52, e no *Anthem,* para coro *a cappella,* sobre um poema de T. S. Eliot, composto em 1962. Se esta última partitura assinala o resultado de investigações em matéria de dodecafonismo, a *Cantata* é, talvez, ainda mais interessante pelas suas hesitações, as suas veleidades ou as suas admiráveis buscas e achados. Baseada em textos ingleses dos séculos XV e XVI, oferece a condensação estilística e o rigor espontâneo que haviam caracterizado

O verão de 1914 na Suíça significou para Stravinsky o princípio de um longo exílio. A sua inspiração voltou-se para a Rússia e, naqueles anos, compôs Os Quatro Cantos Camponeses Russos *(1914-1917) e os* Quatro Cantos Russos *(1918-1919).*
À esquerda: Os Arredores de Moscou, *de V. D. Polenof (1844-1927).*

Stravinsky do início do pós-guerra. A investigação arquitetônica, impulsionada ao máximo, expressa-se mediante a alternância dos andamentos ímpares, que atacam novamente as quatro estrofes de um cântico de vigília, e dos andamentos pares confiados aos solistas (soprano no primeiro *ricercare;* tenor, no segundo; dueto, no terceiro). Obra de transição, mas já muito comprometida com o serialismo — particularmente no segundo *ricercare* —, a *Cantata* impõe-se como uma obra marco, que tira a sua seiva do diatonismo habitual, das combinações contrapontísticas e da série schönberguiana. Há nela uma renovação espontânea do pensamento, da forma e da expressão.

MÚSICA VOCAL RELIGIOSA. Stravinsky só chegou à música religiosa aos 44 anos. Sem dúvida, nas *Duas Melodias,* op. 6 — sobretudo na segunda, que evoca um canto místico dos flagelantes membros da seita dos Velhos Crentes —, bem como em *O Rei das Estrelas,* já se podiam descobrir brumas místicas, eflúvios religiosos. Todavia, foi o *Pater noster,* escrito imediatamente antes de *Rei Édipo,* a primeira obra religiosa verdadeira que assinou, materializando, assim, o seu regresso, um tanto repentino, à fé ortodoxa da juventude. Esta obra, bem como o *Credo,* de 1932, ou a terna *Ave Maria,* de 1934, obedece a um fim diretamente litúrgico: foi composta para a igreja russa da Rua Daru, em Paris. Daí a sua estrutura simples, homófona, salmódica, que faz lembrar, tanto pelo tom da melodia como pelo seu ardor religioso, as antigas canções eslavas.

Com uma amplitude muito diferente, a *Sinfonia dos Salmos,* de 1930, é uma das obras-primas do músico neste campo. Concebida para satisfazer uma encomenda de Sergei Kussevitzki, a fim de celebrar o cinqüentenário da Orquestra Sinfônica de Boston, ultrapassou largamente o seu objetivo inicial. Para renovar o quadro — demasiado usado — da sinfonia, Stravinsky decidiu incluir na sua partitura textos retirados da Bíblia e, para apoiar e comentar o texto sagrado, recorreu a um dispositivo instrumental e vocal muito especial: coro a quatro vozes, quatro flautas mais flautim, quatro oboés, corne-inglês, três fagotes mais contrafagote, cinco trombetas, três trombones e uma tuba; além disso, aos violoncelos e contrabaixos — únicas cordas que aparecem — juntou uma harpa, dois pianos e timbales. São, pois, evidentes os efeitos de colorido que o músico pôde — e quis — extrair de semelhante associação de timbres. Clarinetes, violinos e violetas foram desterrados por causa da sua doçura e da sua sensualidade; em contrapartida, as madeiras e os metais trazem um calor hierático, por vezes sombrio, que sublinha as intervenções dos dois pianos.

A *Sinfonia dos Salmos* é revolucionária por várias razões. Em primeiro lugar, pela sua escrita e orquestração. Mas também pelos seus textos retirados das páginas bíblicas: o prelúdio apoia-se no salmo 38: «Escuta a minha prece, Javé [...] Não fiques surdo aos meus prantos!» A partir da segunda parte, a súplica parece ter sido atendida (Salmo 39): uma dupla fuga, símbolo de firmeza e de segurança, canta a confirmação da prece ouvida: «Voltou-se para mim. Na minha boca pôs um cântico novo.» Assim, pouco a pouco, aumenta a esperança, que, no último andamento (o mais importante, porque abarca metade da obra), se transforma num hino de louvor e de glorificação (Salmo 150: «Louvai o Senhor»). Ponto culminante da obra, baseada num magnífico aleluia, no qual o piano soa como um toque de sinos e que termina com uma visão contemplativa excepcionalmente despojada, em que as vozes e instrumentos se transformam e em que os ecos de graves sinos aprofundam a atmosfera espiritual para desembocar na luminosa serenidade do dó maior. Aqui, o despojamento e a simplicidade atingem, paradoxalmente, a mais alta eloqüência.

A *Sinfonia dos Salmos* é um dos pontos mais altos da criação stravinskyana. Fundem-se nela as explorações do músico patentes em *As Bodas,* nas *Sinfonias de Instrumentos de Sopro* ou na escrita despida de *Rei Édipo,* e prenuncia tanto o estilo como a expressão de outras obras religiosas redigidas a partir de 1944. Daí em diante, Stravinsky sofreu uma evolução espiritual que, abandonando as raízes puramente russas, «ortodoxas», da sua primeira fé, parece querer estender esta última à dimensão de um verdadeiro ecumenismo.

Fabbri

Arquivo Salvat

Em 1942, Stravinsky encontrou as partituras de umas missas de Mozart num alfarrabista de Los Angeles. Desde então, pensou em compor a sua Missa, *que terminou em 1948. Em cima: capa da edição da partitura, realizada por Boosey and Hawkes, de Londres.*

Arch. Salvat

Em cima: a Catedral de S. Marcos, de Veneza, onde Stravinsky dirigiu a estréia do seu Canticum sacrum, *que não ganhou a aprovação de alguns críticos, os quais, segundo Robert Craft, antigo colaborador do músico, «não escutaram a obra-prima que lhes era apresentada».*

A propósito da fé religiosa de Stravinsky, Ansermet afirmou acerca da Sinfonia dos Salmos *que «expressava a religiosidad de outros, mas que a expressã dessa religiosidade era, em si mesma, autêntica». Em cima: o rei David rezando, segundo um manuscrito do século XV.*

Babel, cantata para coro masculino, orquestra e solista (1944), foi escrita numa linguagem tradicional, tal como a *Missa,* para coro misto e duplo quinteto de sopro (1948). Contudo, aqui, a visão religiosa afasta todo o excesso de misticismo para conservar apenas a beleza, grave e pura, do texto litúrgico. Este desejo de hieratismo colorista traduz-se na utilização dos instrumentos de sopro, «os mais próximos de Deus», diria o compositor, e na referência aos velhos mestres do *discantus* francês, Léonin e Pérotin, e da *Ars Nova,* à frente da qual se encontra Guillaume de Machaut. Daí, esta declamação silábica que, no *Kyrie* ou no *«Non erit finis»* do Credo, comove o ouvinte pela sua insistência; daí, também, a aspereza do tecido sonoro e a economia dos meios utilizados no Credo, enunciado com rapidez e de um modo voluntariamente monótono, enquanto o *Sanctus* e o *Agnus Dei* insistem, pela sua riqueza harmônica, na magnificência divina. Na *Missa,* transparece já o ecumenismo stravinskyano e o desejo de «destemporalizar», ao mesmo tempo, a obra e a fé.

No *Canticum sacrum* em honra de S. Marcos, escrito em 1955-56, para a Bienal de Veneza, procurou ampliar estas noções mediante o uso de textos extraídos do *Antigo Testamento* e do *Evangelho segundo S. Marcos,* por um lado, e de uma «série dodecafônica», por outro, o que, no dia da estréia — em 13 de setembro de 1956, na grande basílica veneziana —, desconcertou tanto o público como os profissionais. Reconheceu-se que a obra possuía sinceridade, autenticidade e inegável objetividade artesã, mas negou-se-lhe emoção e inspiração.

Este revés foi um estímulo para o músico. Com os *Threni,* redigidos em 1957-58, Stravinsky conseguiu uma obra-prima. Esta ampla página, de concepção grandiosa — seis solistas, coro misto e orquestra —, articula-se em volta de cinco versículos tirados da primeira, segunda e quinta *Lamentações do Profeta Isaías.* Cada versículo é precedido do texto hebraico que serviu de ponto de partida, no manuscrito: as chamadas do coro enunciando estes textos dividem a partitura em outras tantas seqüências de caráter bíblico. Totalmente seriais — embora continuem a ser perceptíveis algumas associações tonais —, os *Threni* procedem de uma mesma série de doze sons, tratada com admirável mestria, e produzem um encanto inegável no ouvinte.

Daí em diante, todas as obras religiosas exigirão a escrita serial, como *A Sermon, a Narrative and a Prayer,* cantata para contralto, tenor, narrador, coro misto e orquestra, onde parece ressurgir o antigo *fauve* de *O Rito da Primavera,* mas que contém algumas facilidades estilísticas e um certo relaxamento do pensamento, conseqüências, ao que parece, da fadiga que o músico começara a sentir. São também seriais páginas tão diversas como a balada sacra *Abraham and Isaac,* para barítono e orquestra de câmara (1962-63), o *Introitus,* para coro masculino e conjunto de câmara, escrito, em 1956, em memória de

Roger Viollet

Na fotografia de cima, tirada cerca de 1930, Igor Stravinsky ensaia no piano, instrumento a que dedicou especial atenção. Para ele escreveu desde peças tão remotas como a sonata em fá sustenido menor, de 1903, até, por exemplo, à genial redução de Petruska.

T. S. Eliot, ou os *Requiem Canticles*, de 1966, para contralto, baixo, coro misto e orquestra, nos quais o músico via o seu próprio canto de despedida assim como o seu testamento artístico. Esta é, sem dúvida, uma obra bela e emotiva, mas não se pode comparar aos *Threni*, que, com o passar do tempo, aparecem como a obra religiosa mais inspirada, mais perfeita da última fase de Stravinsky.

Música para um ou dois pianos

Hoje, quase ninguém se lembra de que Stravinsky foi um excelente pianista nem o considera mesmo um compositor atraído pelo piano. Pois bem, o autor de *O Rito da Primavera* esteve, durante toda a vida, interessado por este instrumento. Além disso, «trabalhava-o» com frequência, o que lhe permitia concretizar imediatamente os sons que ouvia dentro de si. Soube extrair dele magníficos efeitos sonoros e rítmicos em composições tão diferentes como *Petruska*, *As Bodas* ou a *Sinfonia dos Salmos*. Para Stravinsky, o piano era uma máquina de ângulos e planos maciços, que utilizou para conseguir texturas estratificadas ou pulsações nervosas.

Não atingiu isso de repente: a sonata em fá sustenido menor, escrita em 1903, depois perdida e reencontrada em 1914, mostra quanto o jovem compositor seguia os exemplos de Rimski-Korsakof e de Scriábine. O mesmo há a dizer a propósito dos *Quatro Estudos*, op. 7, de 1908, os quais, todavia, denotam já uma considerável maturidade e uma linguagem cheia de promessas: se o primeiro, *con moto*, faz lembrar Chopin com o seu grande crescendo envolvente, o segundo, *allegro brillante*, apresenta verdadeiras dificuldades com as suas contínuas oposições de ritmo, enquanto o terceiro se contenta com um 6/8 arrebatador. Porém, o último mostra-se mais ambicioso, brilhante e seguro na escrita.

Teremos de esperar até 1921 para encontrarmos, no catálogo de Stravinsky, uma nova e grande página de piano: os *Três Andamentos de Petruska*, que, tomando a dança final do primeiro quadro («Dança Russa») e, depois, o essencial do segundo e quarto quadros («Em Casa de Petruska» e «Semana Gorda»), constituem uma «redução» genial, cuja dificuldade transcendente os coloca entre os mais espetaculares do repertório pianístico.

A partir de 1915, Stravinsky escreveu várias pequenas peças dedicadas às crianças: *Três Peças Fáceis*, para piano a quatro mãos, de 1915; *Cinco Peças Fáceis*, de 1917, também a quatro mãos; um estudo para pianola, *Madrid*, orquestrado nos *Quatro Estudos*, de 1919, e, por último, *Os Cinco Dedos*, de 1921, também orquestrados, posteriormente (1963), com o título de *Oito Miniaturas Instrumentais*.

Estes divertimentos escondem a verdadeira novidade pianística de Stravinsky, tal como aparece no *Piano Rag-Music*, de 1919. Iniciado na música negra por Ernest Ansermet, pediu que lhe enviassem «um montão» de obras de *jazz*, pois este «encantou-o pelo seu lado autenticamente popular, pelo frescor e pelo corte ainda desconhecido da sua métrica». Daí a idéia — um pouco ingênua, mas nascida da sua boa-fé — de traçar um «retrato-tipo» desta nova música de dança e de lhe dar a importância de uma peça de concerto, tal como, outrora, os músicos tinham feito com o minueto, a valsa ou a mazurca.

Em 21 de março de 1918, Stravinsky acabou o esboço pianístico de uma obra logo orquestrada, o *Rag-time para Onze Instrumentos*. Na primavera de 1919, voltou de novo ao *jazz*, com *Piano Rag-Music*, mais audaciosa do que a anterior. Aqui, o estilo é incisivo, abstrato, complexo. Em quatro minutos de música, explorou a fundo a percussão do piano, mudou freqüentemente de métrica e de texturas, suprimiu, em alguns troços, as barras de compasso e obteve um ritmo prodigioso.

Cinco anos mais tarde, em 1924, escreveu o concerto de piano e banda e a sonata, sendo a segunda um prolongamento natural do primeiro. Composta em Biarritz e em Nice e dedicada à princesa de Polignac, perante a qual foi interpretada numa audição privada, antes de se ouvir no Festival de Donaueschigen (julho de 1925), e no Teatro La Fenice, de Veneza (em setembro), a sonata de piano apresenta uma escrita rigorosa, muito elaborada, cinzelada até à inexpressividade, à imagem do que então se pensava ser arte «clássica». O primeiro andamento, em dó maior, desenvolve as suas tercinas à maneira de uma invenção a duas vozes; o *adagietto* (lá bemol) apresenta-se como um arioso na mão direita, evoluindo sobre um baixo *staccato* na mão esquerda. Impetuoso *perpetuum mobile* em mi maior, o último andamento desempenha a função de tocata.

A serenata em lá, de 1925, perde em solidez e seriedade aquilo que ganha em graça. A arte abstrata e rigorosa de Bach dá lugar, agora, a uma música herdada das festas galantes, de Scarlatti ou dos cravistas. Os seus quatro andamentos são muito breves, para poderem caber em uma face dum disco de 78 r.p.m. Já então o músico era impelido pela sua ânsia de gravar.

Archiv für Kunst und Geschichte

Rag-time, *a nova tentativa no idioma do jazz, que Igor Stravinsky já havia procurado abordar em* A História do Soldado, *foi estreado em Londres, em abril de 1920. Em cima: capa da edição do arranjo para piano, com um ousado desenho, numa única linha, de Pablo Picasso.*

É muito diferente o concerto de dois pianos solos, de 1935. Apesar de dois únicos instrumentos, trata-se de um autêntico concerto, devido à interação dos dois protagonistas, à aspereza da sua luta e ao assombroso diálogo-confrontação que ambos estabelecem. Construído em forma sonata, mas com um desenvolvimento muito livre, o *con moto* inicial desenvolve um ritmo potente de tocata que se opõe à longa cantilena ornamentada e abstrata do noturno. Quanto às *quattro variazioni*, não emanam, paradoxalmente, de um tema inicial, mas sim de um tema suposto. Por último, no prelúdio e fuga final — em que parece pairar a sombra do op. 116 beethoveniano —, a grandiosa fuga contribui para fazer desta partitura uma obra-prima do piano e uma das mais importantes do autor.

Com a sonata de dois pianos (1944), encerra-se este capítulo. A linguagem torna-se muito depurada, a escrita límpida, as sonoridades claras, os ritmos bem definidos e menos agressivos. A atmosfera geral passa a ser mais lírica e contrapontística *(moderato inicial)*, mais ampla e secretamente encantadora *(largo)*, mais breve e espiritual no final.

Música de câmara

É um dos campos menos ricos da criação stravinskyana, talvez porque é, em grande parte, constituído por «transcrições». É o caso de as *Suítes Italianas* de violino — ou violoncelo — e piano, extraídas (1934) de *Pulcinella;* ou o *Divertimento*, extraído, no mesmo ano, de *O Beijo da Fada*. Outras peças são páginas de circunstância, como a grave *Élégie pour viola* («Elegia para Violeta»), de 1944, cuja concentração de escrita reencontra o estilo das *Invenções a Duas Vozes*, de Johann Sebastian Bach. Obras também de circunstância são as três breves páginas (um minuto e meio cada uma) intituladas *Epitáfio à Memória do Príncipe de Fürstenberg*, para flauta, clarinete e harpa (1959); *Duplo Cânone em Memória de Raoul Dufy*, para quarteto de cordas (1959), e *Fanfarra para Duas Trombetas* (1964).

Estas obras não granjearam qualquer glória suplementar a Stravinsky. Em contrapartida, as *Três Peças para Quarteto de Cordas*, de 1914, correspondem àquelas páginas em que, por meio do canto e do instrumento, o compositor conseguiu criar um «momento musical» intenso, com «sonoridades», ritmos e harmonias audazes e até «inauditas». Nestas breves partituras prolonga-se o autor de *O Rito da Primavera* ou de *A História do Soldado*, assim como no breve *Concertino para Quarteto de Cordas*, de 1920.

A estas composições há que juntar o *Duo Concertante de Violino e Piano*, de 1932, prolongamento do anterior concerto de violino, que dedicou também a Samuel Dushkin. Desde o início da cantilena se nota que, por detrás da aparente indiferença evidenciada pelos dois instrumentos, se escondem secretas conivências. Na primeira «Écloga» exprime-se uma grande liberdade, paradoxal por se desenvolver num contínuo de colcheias de base; a segunda «Écloga» exala um canto pletórico de lirismo. A «Giga» desdobra os seus ritmos numa melodia caprichosa e cheia de humor, mas o «Ditirambo» final reencontra o caminho de uma elevada meditação, onde o violino revela um encanto secreto, hierático, enfeitiçador. A obra apresenta-se como uma longa progressão, como uma constante ascensão, que culmina no último andamento, o mais rico e denso. Com tal obra, está-se longe das «transcrições» bastante fáceis de tom — e de abordagem — realizadas em anos anteriores.

Com o Duo Concertante, *de violino e piano, Stravinsky quis reconciliar-se com a combinação destes dois instrumentos, que, confessou, nunca lhe tinha agradado, e tentou resolver os seus problemas acústicos e instrumentais.*
Embaixo: O Violinista, *escultura de Pablo Gargallo.*

Arquivo Salvat

Música orquestral de câmara

A música orquestral de Stravinsky pode dividir-se em três grupos: orquestra de câmara, concertos e grande orquestra.

As realizações do compositor no campo da música orquestral de câmara são numerosas, evidentes e ricas de ensinamentos; constituem outros tantos marcos que assinalam o seu itinerário espiritual e estético. Se as duas *Suítes para Pequena Orquestra,* de 1921 e 1925 (das quais a «primeira» é, todavia, quatro anos posterior à «segunda»), se limitam a reforçar instrumentalmente as *Peças Fáceis para Piano a Quatro Mãos,* analisadas mais atrás, o *Rag-Time para Onze Instrumentos,* em contrapartida, evidencia uma preocupação muito diferente: traduzir em linguagem «clássica» a música de *jazz* descoberta pouco antes. Investigação intelectual do maior interesse, que desemboca, de fato, mais num exercício de estilo do que numa criação brilhante por parte do músico: aqui há decalque, *collage.* Stravinsky ainda não tinha descoberto aquilo que constitui o motor do *jazz,* essa liberdade de improvisação aliada a uma prodigiosa segurança rítmica; a sua partitura aparece, pois, congelada, voltada para o aspecto exterior de um músico que não «vive» mas tenta «copiar». Isto deve-se, por outro lado, ao fato de, nessa época, o músico apenas ter um conhecimento «escrito» do *jazz.* Depois de ter ouvido outras partituras de *jazz,* a sua concepção evoluiu notavelmente, até o *Piano Rag-time,* redigido um ano mais tarde.

Escritas em memória de Claude Debussy, as *Sinfonias de Instrumentos de Sopro,* de 1920, querem dar preponderância aos instrumentos de sopro destronados, desde o século XVIII, pelas cordas ou o piano: pretendem, à maneira de corolário, prestar homenagem, sobretudo, aos Gabrieli, cujas obras realçavam, com esplendor, os fastos de S. Marcos, em Veneza, tal como, mais tarde, as de Jacchini ou Bononcini, em Bolonha. Apesar destas referências históricas e da homenagem ao músico francês, a obra não parece essencialmente menos pessoal: nada faz lembrar os jogos de ritmo, de cores, de ondas e nuvens tão caros ao criador de *Pelléas et Mélisande.*

Com o *Octeto* (1923) não resta qualquer dúvida: o êxito recente obtido com *As Bodas* baseava-se numa ambiguidade: nelas, encontravam-se ainda os traços de *O Rito da Primavera;* os fiéis tinham reconhecido o seu ídolo, com quem se sentiam um pouco desiludidos desde *Mavra* (1922). O *Octeto* dissipou os equívocos: é uma obra linear, de sonoridades arrogantes, um pouco ásperas. Uma breve sinfonia em forma de introdução lenta, seguida de um *allegro;* um «tema e variações», em segundo lugar, permitem que os oito instrumentos (flauta, clarinete, dois fagotes, duas trombetas e dois trombones) brilhem. Por último, encadeado sem interrupção, um *allegro* final com fuga. Pela seleção dos andamentos, pela sua forma e fatura interna, a obra atinge o mais puro classicismo. Com ela, afirma-se outro universo que, abandonando as politonalidades, as polirritmias recentes, desemboca diretamente numa arte mais depurada, chamada, na época, «retorno a Bach».

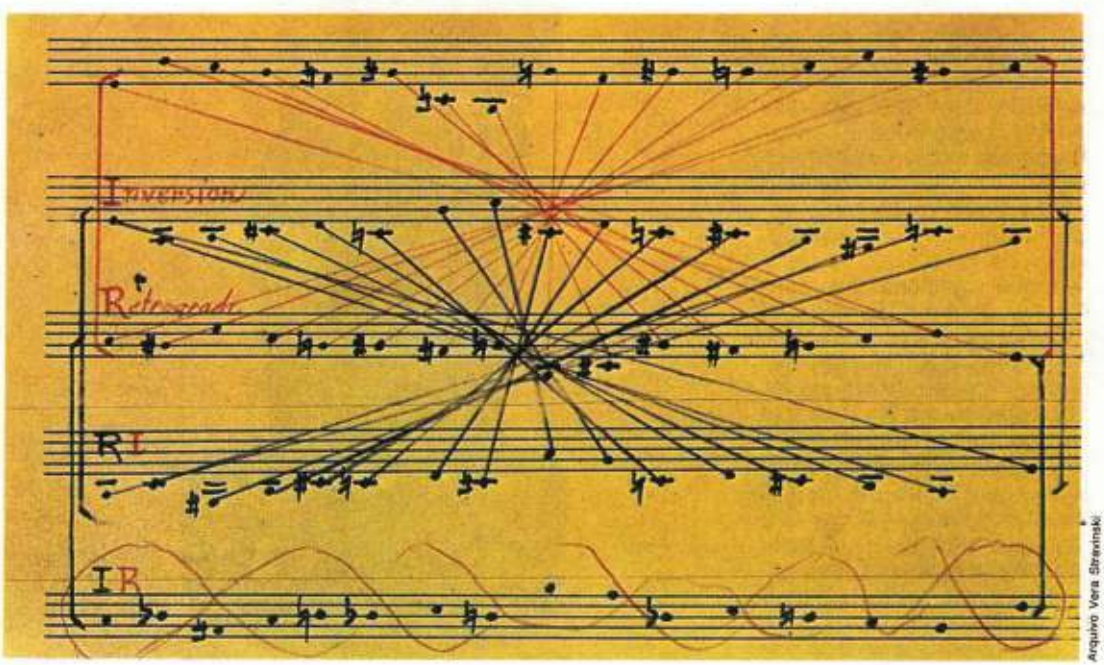
«Retorno» que parece culminar no concerto *Dumbarton Oaks,* em mi bemol, de 1938, que faz referência ao 3.º *Concerto Brandeburguês* e volta a retomar, embora sem repetir o seu êxito, o processo de *collage* e de citações tão brilhantemente utilizado no bailado *Jogo de Cartas,* composto dois anos antes. Há aqui uma insipidez de pensamento e de escrita, que se vulgariza ainda mais no triste e falso *Ebony Concerto,* de gosto muito duvidoso que, uma vez mais, tenta inserir o *jazz* na música clássica, mas que parece querer redimir-se com o concerto em ré maior, para orquestra de cordas, escrito em 1946 e utilizado posteriormente por Jérôme Robbins para o seu bailado *La cage.* E, sobretudo, com o *Septeto* de 1952-53, para clarinete, trompa, fagote, piano, violino, violeta e violoncelo, cuja escrita, sem romper totalmente com a tonalidade, sublinha o interesse do músico pela série e a construção schönberguiana e que, evocando duas estéticas contrárias, representa um triunfo total; mais: é uma das obras-primas do compositor.

Os concertos

Durante o seu segundo grande período criador (1922-1939), Stravinsky escreveu três dos seus quatro concertos: esta proximidade no tempo merece ser realçada. A veia concertante começou, em 1923-1924, com o concerto de piano e banda, de inspiração e escrita «clássicas», apesar da instrumentação: introdução lenta, quase fúnebre, como numa obra análoga de Haydn ou de Mozart, sobre um ritmo pontuado *à Lully,* seguida de um *allegro* de ritmo quadrado, com motivos de valores iguais aos do piano, que se acentuam com precisão sobre os tempos fortes do baixo. O *largo* central desenvolve um prolongado tema sobre um acompanhamento linear dos metais ou das madeiras e, por fim, expõe uma simples linha melódica que se transforma num saboroso diálogo entre o piano e o oboé, cujos últimos compassos servirão de tema à fuga do último andamento, cheio de explorações rítmicas, de fantasia e de humor.

Partitura que sublinha a orientação de Stravinsky no sentido de Bach, tem uma continuação ainda mais exaltada no luminoso *Capricho,* de 1929. O título define, desde o primeiro momento, o seu espírito e a sua construção, lembrando ambos o *Konzertstück,* de Weber. Assim, o papel do solista não é dar réplica ao resto da orquestra, mas sim sublinhar as mais ínfimas inflexões da partitura e avivar as suas cores, a sua fantasia, a sua extrema liberdade, experimentar — principalmente nos dois andamentos mais vivos — uma sensação de velocidade, de embriaguez, criada pela permanência

«Os serialistas», respondeu Stravinsky a um jornalista, em maio de 1952, «são prisioneiros do número doze; eu sinto-me mais livre com o sete.» Por aquela altura iniciou, no entanto, as suas experiências de música serial. Embaixo: esquema serial para o Septeto, *uma das suas obras-primas, estreado em Washington, em janeiro de 1954.*



Arquivo Vera Stravinski

rítmica e pela precisão acutilante dos ataques. Até mesmo o *andante* partilha esta impressão de liberdade, devida tanto ao seu título «rapsódico» como às sonoridades do piano, que procuram as do cravo e improvisam súbitas e caprichosas figuras entre as entradas da orquestra.

Infelizmente, não foi este critério que presidiu à composição do concerto de violino, em ré maior (1931), escrito para Samuel Dushkin, mas onde as ciladas e dificuldades técnicas de toda a índole não conseguem dissimular a pobreza da inspiração, o desconhecimento acrobático ocultado pelo saber de um artífice cheio de recursos. Em compensação, os dez minutos de música autêntica contidos nos *Movimentos* para piano e orquestra, de 1958-59, tornam a ligar-se ao criador, em constante renascimento, que foi Stravinsky. Aqui, o músico estabeleceu uma alusão direta ao pontilhismo de Webern. A orquestra, composta por trinta e sete instrumentos, revela um pensamento assombrosamente jovem — o autor tinha já 77 anos —, que assimilou de maneira perfeita a linguagem dos três vienenses, sem deixar de ser plenamente ele próprio. Esta última obra concertante de Stravinsky é um dos pontos culminantes da sua criação.

O concerto de violino, de Stravinsky, foi composto, por sugestão de um dos seus editores, para o violinista Samuel Dushkin, que trabalhou com o músico na parte do solista, ajudando-o a resolver problemas técnicos. Embaixo: Stravinsky com Dushkin, a quem dedicaria, no ano seguinte, o Duo Concertante.

Royal College of Music

Obras para grande orquestra

Na sua primeira juventude, Stravinsky orientou-se para a melodia e o piano, ainda que se tenha dedicado também, enérgica e até orgulhosamente, à orquestra, demonstrando a sua atracção por uma forma de música em que iria dar o melhor de si mesmo.

Em 1907, quando tinha apenas 25 anos, Stravinsky afirmou-se com a sinfonia em mi bemol. Tentativa de juventude, certamente, todavia melhor do que o simples exercício escolar que a dedicatória a Rismki-Korsakof poderia fazer pensar. Esta sinfonia revela já um saber seguro, na falta de uma clara originalidade; os modelos são evidentes: os grandes sinfonistas russos, alguns mestres franceses (em especial, a escola de Franck) e até Wagner (sobretudo na estrutura e desenvolvimento cromático do primeiro tema). A partir do andamento inicial, esta obra define-se mais pela repetição de fórmulas temáticas mais ou menos modificadas do que por verdadeiros desenvolvimentos ou um autêntico amadurecimento. Em contrapartida, o segundo andamento, em forma de *scherzo*, é já muito dinâmico, como saído de um bailado de Tchaikovski, com o seu *pas d'action*, a sua orquestra clara, as suas linhas melódicas bem traçadas e confiadas à flauta, os seus ritmos abertos e os seus jogos de timbres. Oposição clara em relação ao terceiro andamento, que desenrola um canto concentrado, dobrado sobre si mesmo, que emana com sensualidade e confere um longo momento de remissão a esta obra, que acabará num andamento que tem, ao mesmo tempo, algo de coral e algo de festa popular, uma contiguidade que reflete as duas «vertentes» de Stravinsky e prefigura tanto a *Sinfonia dos Salmos* como *Petruska*.

Deveríamos ver no *Scherzo Fantástico*, de 1908, inspirado, segundo se julga, num episódio da *Vida das Abelhas*, de Maeterlinck, uma réplica do célebre *Vôo do Moscardo*, de Rimski-Korsakof? O autor negou-o categoricamente, nas suas conversas com Robert Craft. Seja como for, o *Scherzo Fantástico* parece um exercício de virtuosismo orquestral que tem a sua fonte em Ravel, Debussy e, acima de tudo, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Paul Dukas, e que prenuncia, além disso, a primeira obra-prima orquestral

Magnum/Zardoya

O gosto de Stravinsky pela orquestra foi notório. Com muita freqüência, dirigiu a estréia das suas obras e aceitou, satisfeito, o convite para o fazer, como aconteceu com a flamante Orquestra Sinfônica de Paris, criada por Ansermet.
Em cima: o mestre dirigindo.

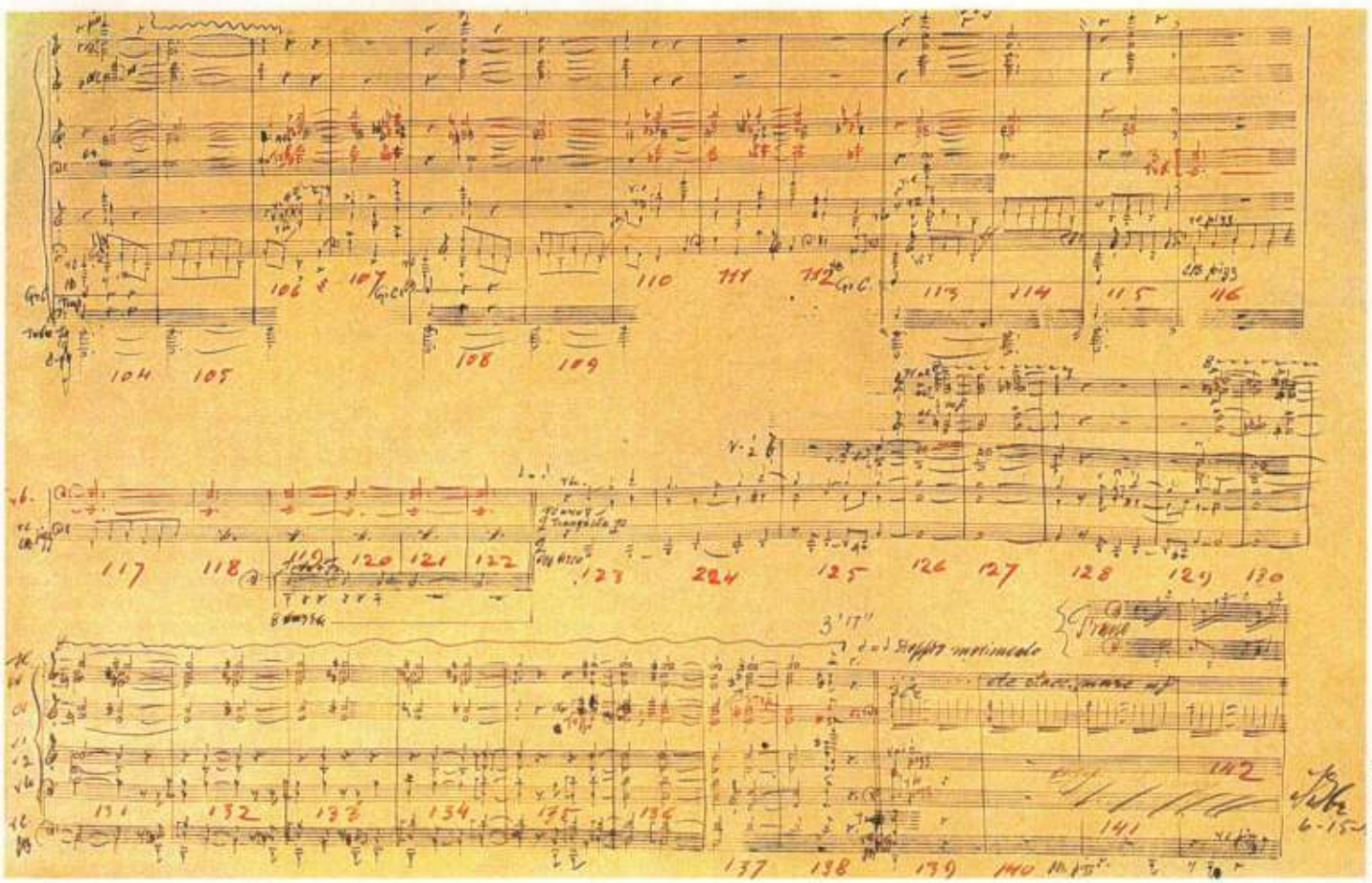
de Stravinsky, *Fogos de Artifício*. Para ter sido composto num mês, durante o verão de 1908, esta partitura é dotada de uma notável densidade. A sua forma parece mais bem dominada e a linguagem orquestral mais aguçada. O seu lado analítico não permite pressagiar muitos desenvolvimentos futuros, o mesmo acontecendo com a rítmica subjacente. Nesta desordem organizada, nesta pirotecnia sonora que revela a admiração do jovem músico russo pelos cromatismos sensuais, pelas sutilezas rítmicas de Debussy ou pelas pifiezas de timbres — ou de idéias — de Dukas e Satie, encontram-se encerrados, apesar da sua curta duração (cinco minutos, no máximo), um dinamismo surpreendente, uma condensação de toda a orquestra e um domínio de escrita que anunciam diretamente a série de bailados dos anos 1910-1913.

No sentido mais ortodoxo do termo, a Sinfonia em Três Andamentos *não foi como tal considerada, mas antes como um concerto. Embaixo: página do esboço do primeiro andamento, datada de 1942.*

Teremos de esperar nove anos para que, à parte as obras cênicas, Stravinsky escreva novamente para orquestra. Desta vez, será o belíssimo poema sinfônico intitulado *O Canto do Rouxinol*. O músico dá continuação, aqui, ao essencial de um material temático contido na sua ópera *O Rouxinol:* há, pois, «recuperação» de todo um tecido orquestral cujo valor procede, essencialmente, de nova organização dos temas, do seu exame cuidadoso e de assombrosas sobreposições politonais que conferem um aspecto profundamente «moderno» à partitura. O grande compositor aparece-nos como um alquimista que extrai os seus efeitos de obras anteriores, mas altamente renovadas. O mesmo sucede nos *Quatro Estudos para Orquestra* (1929), que são a genial transcrição sinfônica das anteriores *Três Peças para Quarteto de Cordas* (1914), bem como no estudo para pianola, *Madrid* (1917). Após estas partituras, Stravinsky fez uma pausa quanto ao puramente sinfônico. Quando retomou a sinfonia, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, o seu espírito era sensivelmente diferente.

Já vimos que, com a *Sinfonia dos Salmos*, Stravinsky quis experimentar novos caminhos, novas possibilidades de expressão sinfônica. A sinfonia em dó, iniciada em 1938, no Velho Continente, e terminada, em 1940, no Novo Mundo, constitui um testemunho essencial do seu pensamento nesta época. A estética do músico manifesta-se aí mais na forma do que no modo de orquestrar. Desta vez, os precursores desta obra não são nem os Gabrieli nem Schütz, mas sim Mozart e Haydn: a quarenta anos de distância, Stravinsky remontou ao seu op. 1, mas com todas as vantagens que a sua experiência da orquestra lhe concedia. Tudo nesta obra se pretende clássico, tradicional, embora inteiramente recriado em relação aos modelos: a orquestra, integrada por madeiras, metais, cordas e timbales; mas também a forma e até a tonalidade de dó, a lembrar as palavras de Paul Dukas: «Ainda falta compor muitas obras-primas em dó maior.» A sinfonia de Stravinsky é uma delas.

Desde o início do *moderato alla breve*, a nossa atenção é atraída por uma célula composta por três notas: si-dó-sol; vontade, pois, de fixar a função tonal por meio da tônica, da dominante e da sensível. Não se pode esperar maior economia de meios. Sobre uma base rítmica cortada à faca, que faz recordar os *Jogos de Cartas* ou os dois concertos, a textura musical afirma-se nos traços impetuosos das trombetas sobre um fragmento de escala ascendente, com um episódio central mais brando (e mais metálico também). O *larghetto*, privado de metais — demasiado sonoros —, estabelece um diálogo entre madeiras e cordas em *pizzicato:* rude oposição de duas naturezas de timbres. A tensão obtém-se com o traçado muito puro dos temas e a fluidez das linhas. Uma seção mais animada, a cargo dos contrabaixos e da trombeta, apresenta, por um momento, a força aparente da obra antes de a última seção se ligar à penúltima: encontramo-nos na presença da velha fórmula A-B-A. Violentos arrebatamentos e rítmicas



Arquivo Vera Stravinski

originalidades abrem o terceiro andamento, *allegretto* que faz as vezes de *scherzo*, e que, depois de graves pulsações, terminara numa espécie de coral, prelúdio de aspecto sombrio (ouça-se o gelo dos trombones), que dá lugar ao final, *adagio-tempo giusto alla breve*. Este *adagio* é, sem dúvida, o único ponto da obra em que Stravinsky deixou falar o seu coração, entristecido por três lutos recentes. Mas — e esta é ainda uma forma que dimana da estética clássica — o compositor recompõe-se rapidamente e termina num *tempo giusto*, que apregoa a decisão de seguir em frente, de se não deixar abater. Assim, a obra anima-se e reaparece, na coda, a célula ouvida nos primeiros compassos da partitura.

Com a sinfonia em dó, Stravinsky obteve uma obra-prima. O *pathos* pós-romântico desapareceu em benefício das linhas puras, da energia, de uma imaginação sempre renovada. A obra ultrapassa o seu tempo e o tempo: é a orgulhosa inscrição de um grande compositor na memória do mundo.

O mesmo não aconteceu, infelizmente, com as restantes peças sinfônicas do «período americano»: o *Tango para Orquestra* (1940), a *Circus Polka* (1942) ou as quatro *Impressões Norueguesas* (1942) são obras de pequena envergadura, sem grande valor ou gosto. Os oito minutos da *Ode*, escrita, em 1942, em memória de Natalia Kussevitzki, apresentam um som mais profundo, certamente, mas o *Scherzo à Russa*, de 1944, constitui uma peça de pouco caráter, redigida a pedido de Paul Whiteman. Temos de esperar pelo ano seguinte (1945) para tornarmos a encontrar, na *Sinfonia em Três Andamentos*, o vigor do estilo e do pensamento.

Esta página, que deveria ter como título *«Três Andamentos Sinfônicos»*, é o resultado de três projetos abortados: um concerto de piano, quanto ao primeiro andamento (o que explica a preeminência deste instrumento), e uma música de filme «com harpa», para o segundo. Apenas o terceiro foi verdadeiramente concebido como tal. O músico transcendeu nele a idéia de origem («descrever alguns acontecimentos da guerra») para fazer do princípio dramático o verdadeiro elemento gerador da sua partitura. Também os desenvolvimentos temáticos que não obedecem aos cânones da forma sonata são substituídos por elementos estruturais tipicamente stravinskyanos, que, justapondo-se ou sobrepondo-se — melódica e ritmicamente —, contribuem para criar essa atmosfera tão típica deste compositor.

O primeiro andamento, *allegro*, começa com graves pulsações e o seu tema lembra o da 3.ª sinfonia de Brahms. Ritmos obstinados, música de excitação auditiva e de fascínio intelectual, que desemboca numa coda grandiosa. No segundo andamento, a harpa acentua a atmosfera íntima, para terminar diretamente no *con moto* final, construído como uma marcha rude e quase bárbara, que, todavia, virá a dissolver-se numa fuga geradora de equilíbrio, antes de concluir com uma coda violenta.

Indubitavelmente, a *Sinfonia em Três Andamentos* não atinge a amplitude da anterior em dó. É, porém, uma síntese de tudo o que Stravinsky sabia fazer; ou, por outras palavras, uma «obra resumida». De fato, marca uma fronteira que já não atravessou. A partir de então, caminhou em círculo: quarenta e cinco segundos do *Greeting Prelude* (1955), dedicado a Pierre Monteux; transcrição comemorativa (1960) do *Monumentum pro Gesualdo; Variations in memoriam Aldous Huxley*, de 1963-1964, audazes e inovadoras, mas excessivamente escolásticas.

Com a idade, e talvez sem gosto nem entusiasmo, Stravinsky repetiu com palavras diferentes o que já dissera anteriormente.

Os bailados

Neste campo, Stravinsky escreveu obras que são, talvez, as mais representativas do seu gênio e, geralmente, as mais conseguidas. Embora o termo «bailado» só apareça na sexta criação deste tipo *(Pulcinella)*, pois as anteriores haviam sido designadas por «conto dançado» (*O Pássaro de Fogo*), «cenas burlescas» (*Petruska*), «quadros da antiga Rússia» (*O Rito da Primavera*) ou «cenas coreográficas» (*As Bodas*), as quatorze partituras que Stravinsky dedicou ao palco pertencem, sem dúvida, a um gênero bem determinado: o grande bailado sinfônico. Contudo, um mundo as separa das suas antecessoras: nelas, a música já não está ao serviço do coreógrafo, antes se impõe a ele de pleno direito; nelas, já não há tutus, *pas-de-deux*, nem saltos ligeiros cruzando os pés, mas sim uma projeção dançante ancestral.

Pertence a uma primeira corrente de inspiração a trilogia escrita em 1910-1913 (*O Pássaro de Fogo, Petruska, O Rito*), a que há que juntar

Victoria and Albert Museum, London

Em cima: cenário de Natalia Gontcharova para O Pássaro de Fogo. *Devido à deterioração que haviam sofrido os cenários que Aleksander Golovine havia desenhado, em 1910, para a estréia desta obra em Paris, Gontcharova realizou uma nova versão em 1926.*

273

As Bodas; período explosivo, revolucionário, abundante de achados rítmicos, que retira a sua força da lenda e da terra russas e que se inicia com a revelação deslumbrante de *L'oiseau de feu* (*O Pássaro de Fogo*), obra-prima redigida aos 28 anos. A síntese é espantosa, feita de brilho rutilante, de encanto, de barbárie e de ritmo; a orquestração sublinha o frenesim tal como exige a magia dos cenários e da dança. Com este primeiro bailado, Stravinsky encontrou o seu caminho, porque a sua música — como vaticinara Diaghilef — requer a arte do gesto, suscita o efeito dinâmico da dança, desencadeia uma abundância de imagens e de símbolos mais ou menos conscientes e confusamente vividos, que só a fantasmagoria do palco pode sintetizar e fazer viver.

O argumento de *Pétrouchka* (*Petruska*) é o seguinte: por ocasião da semana de Carnaval, um velho titereiro apresenta os seus três títeres animados; bonecos que sofrem as paixões humanas. Assim, Petruska, apaixonado pela Bailarina, desejaria conquistá-la, mas só consegue assustá-la com as suas extravagâncias; por sua vez, ela prefere o Mouro, mais parvo do que mau, mas que afugenta Petruska. Daí, a rivalidade entre os dois homens, que prossegue na sombra. Petruska morre, então, na neve, rodeado pela multidão e pela polícia. E, enquanto o velho titereiro garante a toda a gente que se trata apenas de bonecos falantes, nota, horrorizado, que o espectro de Petruska o ameaça do alto do telhado do seu pequeno teatro.

Nesta obra, a veia popular traz um acréscimo de riqueza a estas «cenas burlescas» em que o cotidiano é uma mera transparência do irreal. Daí, o recurso do músico às valsas populares e às peças tocadas por realejos para criar a atmosfera de feira. Daí, estas opções musicais e rítmicas que traduzem, pelo seu carácter estático ou, pelo contrário, pela sua mobilidade, a vida humana em tudo o que ela pode ter de inquietante, de inesperado, de individual ou de coletivo. Daí, também, estas linhas claras, estes relevos tão acentuados que, jogando com a polirritmia ou, até, com a bitonalidade ou com a graça das suas coincidências, contribuem para fa-

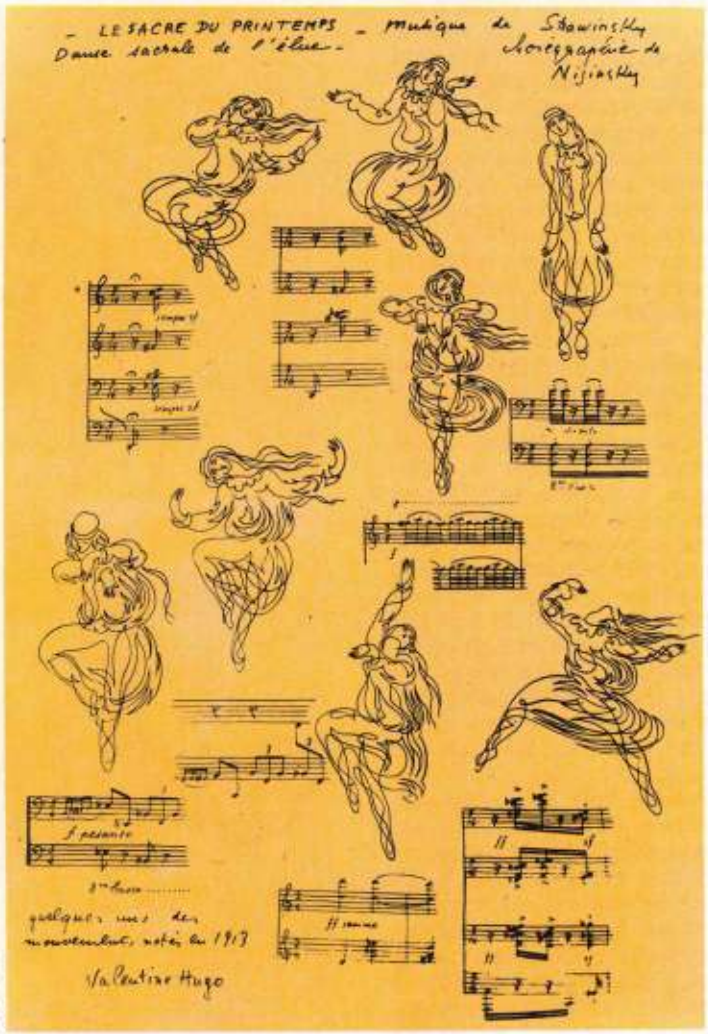
Giraudon

BIBLIOTHÈQUE MUSÉE OPÉRA

zer de *Petruska* uma obra perfeita em todos os seus aspectos. Todo o melodrama fica, aqui, arredado: não devemos vê-las como um novo «Palhaço», mas sim como uma espécie de estudo «clínico» de um sonho destruído, de uma visão poética desprovida de toda a afetação e de toda a complacência em benefício de um contorno objetivo e de um certo desapego afetivo. Quando compreende que a sua emoção era vã, a multidão retira-se, indiferente, enquanto a neve e a tarde vão caindo, também indiferentes a «estes pequenos segredos» que constituem o homem, como afirmava Malraux

Com *Le sacre du printemps* («O Rito da Primavera»), Stravinsky atingiu a obra-prima imortal, talvez a maior partitura do século xx. Podem encontrar-se nela, sem dúvida, várias influências: a de Rimski-Korsakof na famosa *Dança Ritual*; a de Debussy, no prelúdio da segunda parte, e também a de Scriábine. Uma vez aceite isto, *O Rito da Primavera* revela, em seguida, na sua perpétua e grande primavera, toda a sua originalidade básica. Quebra o hábito «descritivo» dos músicos impressionistas ou expressionistas: assim, a *Dança Ritual* já não é evocação nem, muito menos, descrição das angústias que uma jovem pode sentir quando está prestes a ser estrangulada, mas sim a figuração, a transposição para o mero plano sonoro de um ato feito música. A grande novidade desta obra encontra-se nas três componentes fundamentais da música: melodia, harmonia e ritmo.

A melodia de *O Rito da Primavera* é apenas simples aparência. Os seus temas parecem de origem folclórica, mas trata-se de um folclore recriado, como o de Bartók. Todavia, a sua feitura, a sua «forma», é nova, como nova é também a insistência com que Stravinsky os repete sem tréguas, em detrimento de um trabalho tradicional de «desenvolvimento». Além disso, a sobreposição de duas

Stranvinsky quis dar vida, com Petruska, «ao herói imortal e infeliz de todas as histórias de amor populares». O seu colaborador no argumento e nos figurinos (à esquerda) foi Alexandre Benois, pintor, diretor de teatro e libretista de bailado.

Roger Viollet

No desenho apresentado em cima, Valentine Hugo combinou, juntamente com os temas musicais, os movimentos da «Dança Ritual da Eleita», em O Rito da Primavera.

Para a montagem de As Bodas, *em 1923, Diaghilef confiou os cenários a Natalia Gontcharova, a quem pertence o desenho das duas bailarinas que reproduzimos embaixo.*

Victoria and Albert Museum, Londres

— ou, por vezes, mais — tonalidades e a maneira de juntar, ou suprimir, na partitura, algumas notas importantes contribuem para criar rupturas de equilíbrio, geradoras de tensões exacerbadas até à sua resolução. A orquestra apresenta-se, assim, espontaneamente telúrica e repudia o brilho com o único propósito de obter um primitivismo bárbaro.

No plano harmônico, subsistem as funções tonais, mas os acordes de passagem, as apojaturas não resolvidas e as sobreposições de modalidades diferentes realçam a sua agudeza, força, novidade e originalidade. Por último, do ponto de vista rítmico, a obra mostra-se extraordinariamente inovadora, com os seus três tipos de duração — crescente, decrescente, invariável —, que criam uma tensão quase insustentável por causa da sua formidável potência.

Com *O Rito da Primavera*, o primitivismo e a barbárie irrompem na música. Por detrás desta agressão organizada de modo soberbo, por detrás deste renascimento das idades antigas, não há que ver também o grito da natureza humana tentando libertar-se de magias ancestrais? *O Rito* é um grito de libertação. Talvez não fosse por acaso que esta partitura encontrasse de forma tão direta o caminho do coração das multidões: simplesmente, dirige-se ao que elas têm de mais íntimo, de mais secreto, de mais fundamental.

A este conjunto de obras-primas saídas da Rússia ancestral há que juntar *Les noces* («As Bodas»), cujo êxito resultou um pouco ambíguo, na medida em que se tratava de uma partitura começada em 1914, ainda na linha dos três primeiros bailados, e concluída em 1923: «Eis» — escrevia Paul Dukas, numa das suas crônicas — «a obra mais estranha e poderosa desde que há russos e que eles dançam.» Com efeito, a partitura é uma das obras-primas de Stravinsky. Nela tudo é — ainda — novo: a concepção de conjunto, a forma, a linguagem e a orquestração. O músico multiplica, com profusão, os motivos rítmicos e melódicos, sem, paradoxalmente, prejudicar o conjunto e a unidade da imagem. Embora liberta do folclore, a peça contém algumas canções populares que ornamentam,

com o seu frescor, o contexto geral. Assim, por exemplo, no banquete do casamento (último andamento da partitura), sucedem-se invectivas e chalaças, como no final de qualquer banquete onde se tenha bebido copiosamente. Tudo termina num som de sinos que retêm os seus badalos como se temessem acrescentar algo sagrado a uma cerimônia pagã. Neste cenário, a personalidade dos dois protagonistas destaca-se, revestida de uma tranqüila gravidade, muito humana, sobretudo na jovem noiva, entregue pela família a um homem que talvez não a ame. Gritos, expressões em língua russa, alusões, tudo desemboca em símbolos, ao mesmo tempo mágicos, eróticos e cotidianos. *O Rito da Primavera* vê-se, assim, prolongado, vivificado; em *As Bodas,* a música é menos revolucionária e rica, mas, apesar de tudo, é comovedora ao encarnar a fatalidade que, por vezes, esmaga, com todo o seu peso, alguns seres humanos.

Renard e *A História do Soldado* constituem um grupo homogêneo. Neles, a grande orquestra é substituída pela simples formação de câmara, em que se integram a voz ou as vozes. Além disso, apresentam um humor agreste, herdado dos antigos dramas satíricos e dos velhos contos. Em primeiro lugar, *Renard,* «história burlesca cantada e interpretada», sobre um texto de Stravinsky adaptado por Ramuz, foi escrito entre 1915 e 1917. Nesta farsa, em que o galo e a raposa tentam sobrepor-se um ao outro, em que o bode e o gato dão a sua ajuda mútua para morder e arranhar os restantes outros, em que tudo acaba numa dança geral, Stravinsky evidenciou uma inspiração, um frescor cáustico perfeitamente construído, em que se misturam recitativos acompanhados no estilo da *Ars Nova* medieval e até melismas gregorianos para ridicularizar os padres-nossos da raposa. Ironia, troça intencional, rusticidade das réplicas sonoras e da tosca má combinação de cores da imagética popular contribuem para dar a esta ação cantada e dançada um tom verdadeiramente novo, embora aceitando o essencial da tradição: paradoxo cultivado com arte, magistralmente conseguido, e cuja originalidade reside nos cantores que dão a contribuição das suas vozes, enquanto os bailarinos se vêem libertos do texto e são apoiados por dezessete instrumentistas. *L'histoire du soldat* («A História do Soldado») segue a mesma tendência. Destinada a um pequeno teatro ambulante, de escassos recursos econômicos, a partitura só requer sete solistas; aos atores, que dançam a ação no palco, responde o narrador, sentado em frente de uma garrafa de vinho. Desta vez, a comédia de magia desce ao nível do cotidiano. Para lá de um palco deliberadamente despido, a partitura utiliza um humor negro, uma linguagem muito amarga, mas cheia de relevo, donde surgem o tango, o passodoble, a charda, o coral, o *rag-time*... Assim, expressa numa linguagem de uma pureza e de uma incisão exemplares, a música atinge um alto poder de sugestão. E a presença do infernal — o soldado, desertor, tinha feito um pacto com o demônio — confere-lhe uma espantosa unidade e, ao mesmo tempo, um simbolismo perturbador. O violino, materialização da alma do soldado, aparece como se fosse tocado por um «sapateiro» de aldeia, o que dá à partitura uma terrível e insidiosa aspereza que realça a sua contextura e contribui para a transformar numa das obras mais fecundas do período entre as duas guerras.

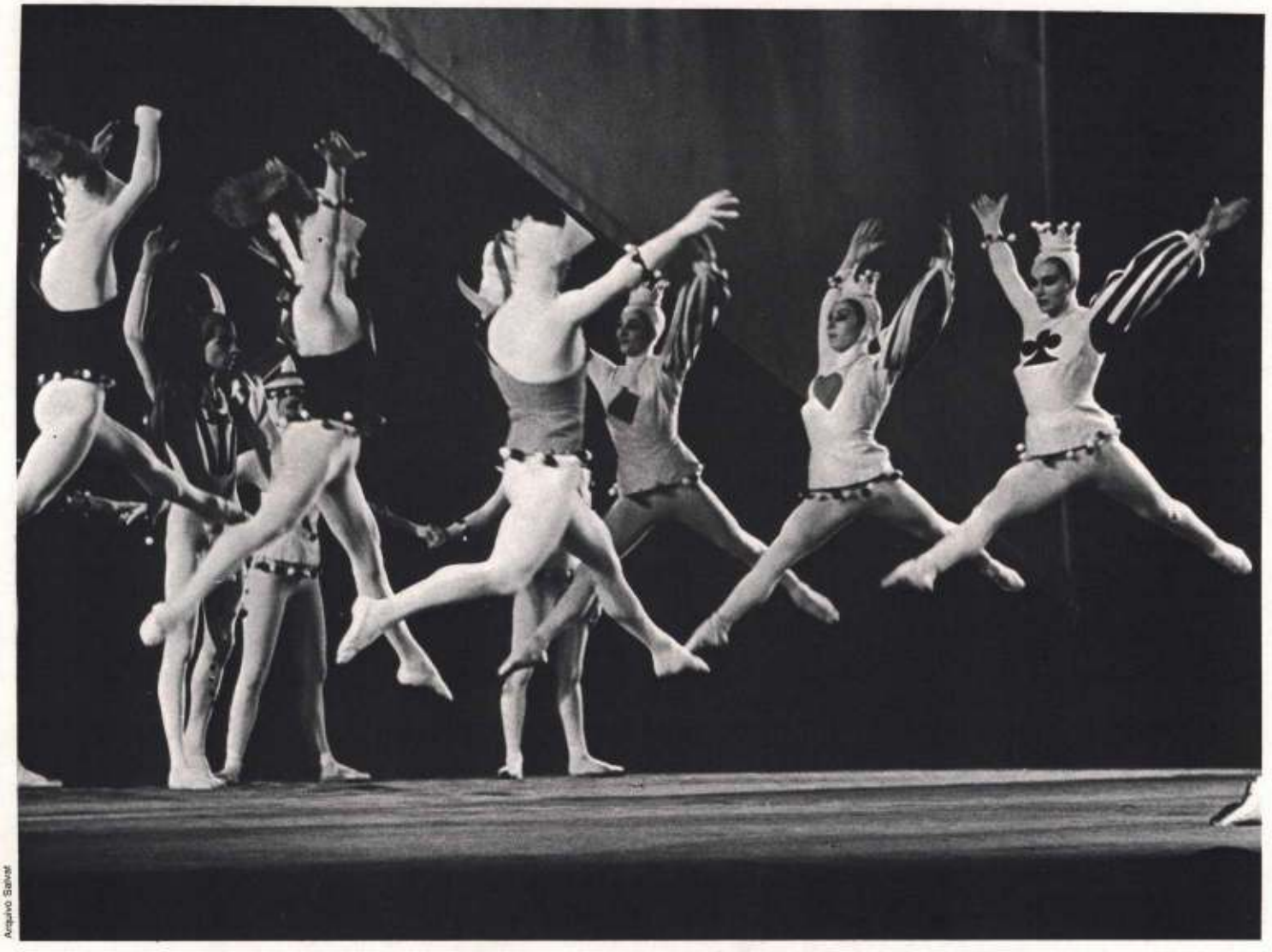
Com *Renard* e *A História do Soldado,* Stravinsky descobriu a sua veia satírica. Com os quatro bailados seguintes, evidenciou as suas possibilidades de total renovação, as suas tentações de ascetismo musical, como se, depois de todas as obras-primas anteriores, pejadas de achados, tentasse, voluntariamente, ser tão linear, austero e rigoroso como plagiador. Com *Pulcinella* («Polichinelo»), de 1919-1920, a ação regressa aos palcos de feira, desta vez, napolitanos. Aqui, o material sonoro já não pertence essencialmente a Stravinsky, mas sim a Pergolesi, cujos temas se projetam em pleno século xx e, se nos é permitido dizê-lo, «stravinskyzado». Embora sendo original, o percurso é muito pouco convincente. O mesmo acontece com *Le baiser de la fée* («O Beijo da Fada», 1928), cujo argumento se baseia num conto de Andersen *(A Virgem dos Gelos)* e cuja música, de uma indigente pobreza, parece indigna de Stravinsky (e também de Tchaikovski, a quem, com ela, pretendeu homenagear).

Victoria and Albert Museum, Londres

Renard, *bailado composto por Stravinsky em 1916, a pedido da princesa de Polignac, foi estreado em 1922, pelos Bailados Russos de Diaghilef, com Nijinski no papel de Renard. Em cima: desenho desta personagem, com roupas de mulher.*

O compositor mostrou mais acerto, sem dúvida, em *Apollon Musagète* (1927-1928), bailado em que o deus grego inspira três musas, Calíope (poesia épica), Polímnia (pantomima) e Terpsicore (dança), as mais relacionadas com a arte coreográfica. Esta obra poderia inserir-se na linha dos bailados mitológicos gregos montados por Diaghilef. Mas, enquanto *A Sesta de Um Fauno* evocava a Grécia pagã, se não priápica, e *Narciso e Dafne* cantavam uma antiguidade muito mais bucólica, *Apollon Musagète* tem uma imagem essencialmente solar, reforçada pela flexível coreografia de Balanchine e pelos cenários, cheios de poesia e inocência, de Bauchant. Sob a direção de Roger Desormières, a partitura descrevia uma curva luminosa, onde brilharam três magníficas bailarinas — Alice Nikitina, Lubof Tchernicheva e Felia Dubrovska — e um jovem Apolo cheio de promessas — Sergei Lifar. Mas, paradoxalmente, Stravinsky interrompeu, em 1928, a sua colaboração com os Bailados Russos.

Em 1936, pouco depois de ter composto um áspero e malogrado concerto de dois pianos solos, Stravinsky voltou ao bailado com *Jeu de cartes* («Jogo de Cartas»). E, como era freqüente nele, a uma obra irrelevante seguiu-se uma página de grande empenho, de extremo vanguardismo. É esse o caso de *Jogo de Cartas.* Composto para o recém-criado American Ballet, que tinha Balanchine como coreógrafo, a



Arquivo Salvat

Apreciador de certos jogos de azar, Stravinsky encontrou no póquer a inspiração para o seu bailado Jogos de Cartas. *A cena de cima corresponde a uma montagem de Maurice Béjart, em 1960, com cenografia de Pierre Roy e coreografia de Janine Charrat.*

partitura articula-se sem interrupção «em três vazas», com um elemento unificador que aparece no início de cada uma delas. O neoclassicismo do mestre brilha, aqui, não só na orquestração, de textura muito flexível, mas também em algumas reminiscências que vão da 8.ª sinfonia de Beethoven à *La valse*, de Ravel, passando por *O Morcego*, de Strauss, a abertura de *O Barbeiro de Sevilha* e os giros melódicos que lembram o Tchaikovski mais insípido e, até, Léo Delibes. No entanto, *Jogo de Cartas* não é nem um *pot-pourri* nem um «à maneira de». É antes um jogo em que a originalidade básica de Stravinsky permanece intacta, mesmo quando este jogo pode surpreender.

A estréia realizou-se no Metropolitan Opera House, de Nova Iorque, em 27 de abril de 1937, sob a direção do autor. Foi a primeira vez que um bailado de Stravinsky não se estreou em Paris, onde a obra fora ouvida, primeiramente, em concerto. Nesta ocasião, o músico declarou, numa entrevista radiofônica, que as suas obras possuíam, em si mesmas, a sua natural razão de ser musical e que, por isso, podiam ser interpretadas e apreciadas em concerto, libertas do seu contexto coreográfico e lírico e independentemente dele.

Foi precisamente no Novo Mundo que foram compostas as *Danças Concertantes para Orquestra de Câmara* (1941-1942), para grande formação instrumental. Se as primeiras, encomendadas por Werner Janssen, à data chefe de orquestra em Los Angeles, constituem um bailado abstrato — estreado, como tal, dois anos mais tarde, por Balanchine —, num estilo despido mas não desprovido de valor, as segundas, em número de onze, foram escritas essencialmente para um grande *show*. Não são, de modo algum, de menosprezar, mas não trazem nada de novo.

Orpheus («Orfeu», 1947), em contrapartida, é algo diferente. Em primeiro lugar, entronca na antiguidade grega abordada com *Perséfone* e *Apolo Musagète*. Mas, ainda mais do que as suas últimas composições, tenta abraçar a arte suprema, um classicismo puro. A economia de meios de *Orfeu* chega à extrema agudeza do pensamento e, paradoxalmente, a privação aparente de expressão suscita uma grande riqueza de possibilidades emocionais que emanam de uma substância sonora manipulada com virtuosismo. O classicismo deste bailado distingue-se até pela própria escolha da ação e pela referência à Grécia imortal, modelo de harmonia e sutileza: pelo tratamento da partitura, que retira de Monteverdi o seu conjunto de metais; pelo estilo, que denota a influência exercida sobre o compositor pelo de Webern, estudado com atenção, descoberto com espanto e cada vez mais admirado. Trata-se, indiscutivelmente, de uma obra-prima, valorizada pela coreografia de Balanchine, quando da sua estréia em Nova Iorque, a 29 de abril de 1948.

Com *Agón* (1953-1957), Stravinsky despediu-se do bailado, fazendo uma pergunta enigmática. Porquê este nome, que em grego significa «combate»? Sempre na vanguarda e em constante renovação, quis o músico dar uma lição ou fazer-nos partilhar as suas preocupações atuais e, até, essenciais? Serial em dois terços, a partitura evolui do cromatismo radical para o diatonismo mais categórico, utilizando, de passagem, a métrica da sarabanda,

da galharda, da *branle*, que são traduzidas, na cena, por *pas-de-deux*, variações e adágios de doze bailarinos, símbolo visual também desta música constituída por doze seções dançadas (a que se juntam três seções puramente orquestrais), tecida segundo a regra dos doze sons, numa linguagem muito depurada, baseada nos simples intervalos de segunda maior e menor, em interessantes explorações de timbres que levam o autor a incluir na orquestra bandolins, timbales agudos e até tantãs.

Com este seu derradeiro bailado, Stravinsky assinou uma última obra-prima sob a forma, simultânea, de pergunta e de resposta.

Obras líricas (óperas, oratórios)

Apesar da sua importância, as obras líricas de Stravinsky continuam a ser aquelas que o público conhece menos. Isso não deixa de ser lamentável, uma vez que apresentam grande variedade e riqueza. Pense-se em *Le rossignol* («O Rouxinol»), esse «conto lírico» em três atos baseado num conto de Andersen, que, retomado e abandonado vinte vezes, permaneceu, durante seis anos, em cima da mesa do músico (1908-1914). Obra magnífica e, ao mesmo tempo, obra-chave. Antes de mais, porque concretiza a evolução excepcionalmente rápida de Stravinsky, que passou das harmonias debussinianas e da embriaguez rimskiana para um estilo eminentemente pessoal. E também devido à sua beleza

Stravinsky conseguiu em Orfeu, *aos 65 anos de idade, uma das suas mais lúcidas metamorfoses, na qual, paralelamente ao espírito da antiguidade, deu vida a uma curiosa mistura de tendências barrocas e traços muito primitivos. À direita:* Orfeu, *numa montagem de 1960.*

Arquivo Salvat

Foi Jean Cocteau que escreveu o libreto para Rei Édipo, *de Stravinsky, do qual este fez «não um drama de ação, mas sim uma* natureza-morta». *A obra foi estreada como ópera em Viena, em fevereiro de 1928. À direita: cena de uma montagem dos nossos dias.*

Colette Masson

intrínseca, à qualidade do colorido, à finura do desenho melódico, à audácia de uma melodia persuasiva que já prefigura certas expressões da arte européia dos anos 1920-1925, tais como o geometrismo, o sintetismo e o expressionismo. Numa palavra, por tudo aquilo que anuncia do futuro estilo de Stravinsky.

Mavra, estreada na Ópera de Paris, em 3 de junho de 1922, seguia outros caminhos. Era um jogo que Stravinsky propunha aos espectadores. Mas estes recusaram-se a aderir. O libreto de Boris Kochno tentava recriar, em pleno século XX, um conto russo do século XIX, dentro dos limites da ópera-cômica (italiana ou francesa), com o seu *bel canto* e as suas árias numeradas. Sobre este texto, o músico montou uma partitura trivial, violenta, mas que peca por excesso de intelectualismo.

Que dizer das suas obras seguintes, *Oedipus rex* («Rei Édipo») de 1926-1927, e *Perséphone* («Perséfone»), de 1933-1934? Estreada, em 30 de maio de 1927, no Teatro Sarah Bernhardt, sob a direção do autor, *Rei Édipo* suscitou numerosas interpretações. Os incondicionais de Stravinsky louvaram a distanciação em relação à própria ação e isso graças ao uso do latim e a uma encenação estática, que transformava as personagens em estátuas vivas. O latim, língua morta convertida em simples fenômeno «sonoro», evitaria, segundo estes aduladores, a dispersão mental e permitiria ao espectador concentrar toda a sua atenção na música. Mas... e o narrador? O seu papel limitar-se-ia simplesmente a atrair a atenção e a impedir que o ouvinte se deixasse prender na armadilha da emoção. Todas estas razões podem ser defendidas, mas também se podem levantar outras tantas objeções. Por que aplicou Stravinsky o latim a uma história tipicamente grega? Além disso, ao fazer desta língua morta um mero «material fonético», não a faria morrer outra vez? Quanto à intervenção do narrador em língua vernácula (o francês), não se manifesta visivelmente como uma intromissão do mundo moderno no mundo antigo, o que provoca o choque de dois mundos? Por outro lado, assiste-se, no plano musical, a um certo empobrecimento do pensamento stravinskyano, apesar das evidentes explorações estilísticas, de ritmos espontaneamente congelados;

Snark International

O Rouxinol, *«conto lírico» começado por Stravinsky em 1908 e só terminado seis anos depois, situa-nos perante uma atmosfera poética e enfeitiçadora, de uma inegável beleza. À esquerda: cenário de Benois para o 2.° ato desta obra.*

apesar de uma instrumentação muito original, em que dominam os metais, cujos timbres, além disso, contribuem para a claridade e a legibilidade da partitura; apesar, enfim, das figuras melódicas muito conseguidas, que misturam os mundos tonal, atonal e modal. No seu conjunto, a partitura acaba, no entanto, por cansar o ouvinte de boa-fé. Arte intelectual, feita mais de teoremas demonstrados do que de matéria viva, *Rei Édipo* parece, afinal, um gesto excessivamente gratuito, uma arte de ressurreição *in vitro* e não *in vivo*.

Talvez Stravinsky também tenha julgado isso, porque, com *Perséfone* (1933-1934), conseguiu, uma vez mais, uma obra-prima. Síntese de todas as experiências do músico, a partitura, construída sobre um texto de André Gide, tem uma total unidade de expressão que chega a ser majestosa pela sua própria nudez. Ao ser cantado, mimado ou falado, o texto de Gide, que ressuscita antigos anseios, vê-se valorizado, recebendo, assim, um valor simbólico acrescentado quando o coro comenta o drama — como na tragédia grega —, recorrendo a meios expressivos que recordam os primeiros *organa* da Idade Média. A estrutura silábica, que faz lembrar Honegger (*Antígona*) e Lili Boulanger (*Salmo 150*), dá à partitura uma nova dimensão, uma emoção e uma ternura muito pouco freqüentes em Stravinsky. Nesta obra, a violência de *O Rito da Primavera* dá lugar a um canto à beleza mediterrânica, à inteligência e à razão, contribuições originais da antiga Grécia.

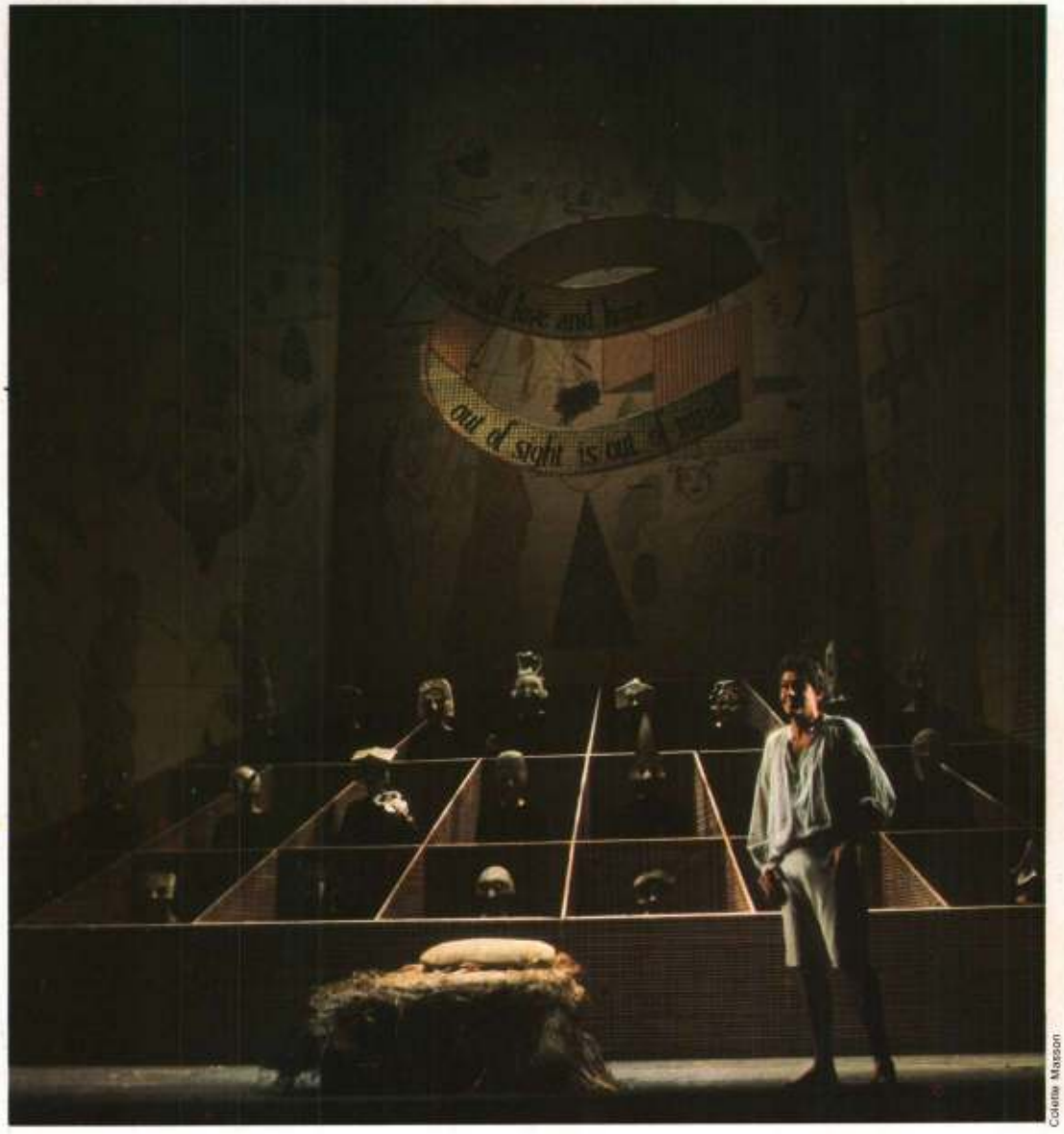
Infelizmente, esta grandeza não se encontra nas suas últimas obras líricas, *The Rake's Progress* («A Carreira Dum Libertino») e *The Flood* («O Dilúvio»). Esta última, «jogo musical» escrito em 1962, constitui, sem dúvida, uma obra interessante. Destinada à televisão americana, é uma peça desigual embora não desprovida de alguns momentos muito belos (o breve prelúdio orquestral, as duas grandes peças sinfônicas e coreográficas que acompanham a *Construção da Arca* e o próprio *Dilúvio*). Com uma duração de cerca de vinte e cinco minutos, a partitura representa, quando muito, um exemplo resumido daquilo que o Stravinsky deste período podia fazer.

Muito mais ambiciosa foi *The Rake's Progress* (1948-1951). E, não obstante... Porque — temos de reconhecê-lo — esta ópera (em três atos e com libreto de Hugh Auden e Chester Kallmann) «irrita», seja qual for o ponto de vista de que se considere. O historiador e o sociólogo perguntam-se, efetivamente, qual o papel deste falso ressurgir do século XVIII vinte e cinco anos depois de *Wozzeck*, de Alban Berg. O psicólogo desejaria saber o que tentou Stravinsky exorcizar aqui. E o musicólogo pergunta-se que nova aposta há que descobrir ainda neste gênio camaleônico que anunciava, com soberba, «ter posto nela o melhor de si mesmo». Nesta obra afloram Mozart, Rossini, Bellini, Bach, Gluck (e o próprio Stravinsky), que vêm zombar dos pedantes ou seduzir os iniciados. Para os primeiros, o velho leão de *O Rito da Primavera* perdeu as garras e os dentes; para os outros, o ilusionista exibe a sua magia.

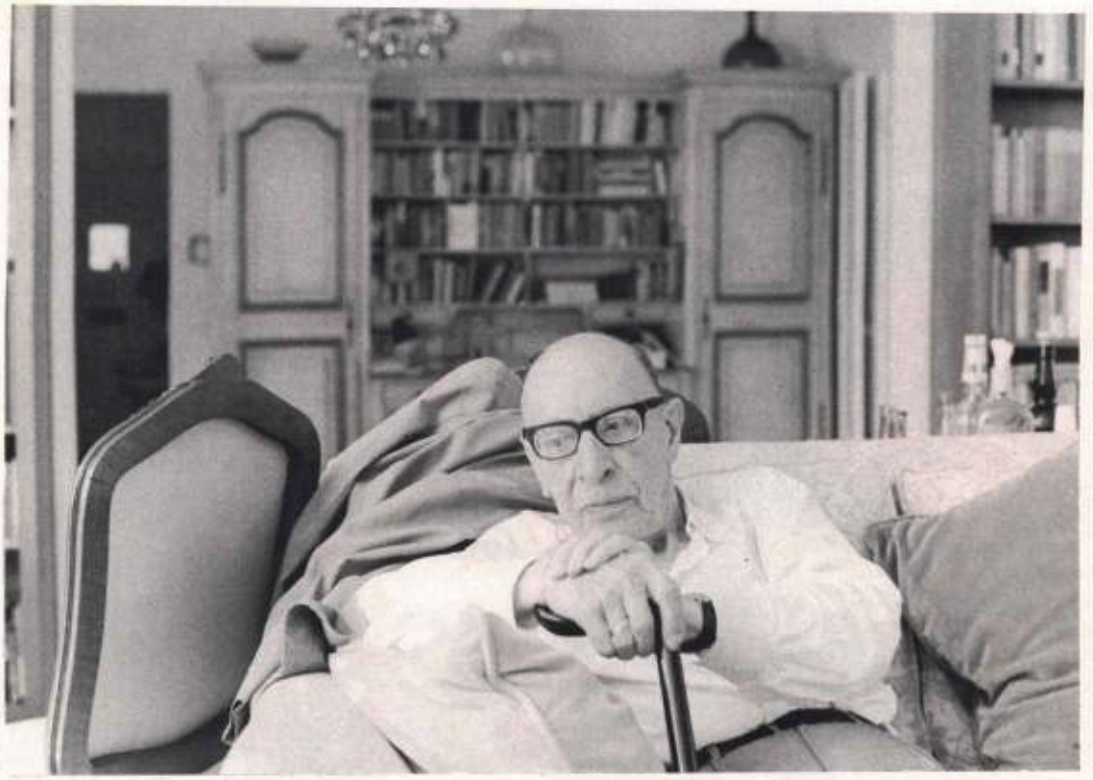
Para lá de uma partitura fácil, artificial, até espirituosa, por vezes patética, há que dar aos libretistas o que lhes corresponde: a partir de umas gravuras de Hogarth, souberam encontrar — embora tratando-os apenas sumariamente — os grandes mitos da literatura ocidental, de Fausto a D. Juan, de Orfeu a Peter Schlemilh.

Trocista e distante, de início, fazendo uso de velhos processos — como o cravo a apoiar os recitativos, por exemplo, ou a numeração das árias —, Stravinsky deixou-se apanhar na sua própria armadilha e meteu-se por caminhos de lirismo inconfessado, novo paradoxo para quem afirmou, tão altivamente, que a música é, pela sua própria essência, «inexpressiva». Perante esta ação dramática, em que o satírico se mistura com o cômico e em que o humor amargo enquadra uma lúgubre fantasia hoffmanniana; perante este fruto saboroso que tem algo de *pastiche* mas que escapa sempre à vulgaridade, ficamos perplexos. Perante *The Rake's Progress* temos de nos defender de um sentimento duplo: admiração por tanto virtuosismo, mas também irritação por tantos recursos perdidos em proveito de uma obra que tem mais de exercício de estilo do que de verdadeira criação. E foi isto, precisa-

The Rake's Progress, *a única ópera de grandes proporções de Stravinsky, levanta, tal como a sua obra anterior,* A História do Soldado, *o problema moral da luta entre o bem e o mal. Embaixo: fotografia de uma cena.*



Colette Masson



Magnum/Zardoya

Nos últimos anos da sua vida — um outono glorioso —, Stravinsky tinha conseguido o reconhecimento mundial. Vivia rodeado de amigos e gozava dos constantes cuidados de sua mulher. Em cima: fotografia do mestre, por Cartier-Bresson.

mente, o que sentiu o público que assistiu à estréia da obra, no La Fenice, de Veneza, em 11 de setembro de 1951, e que viu nela uma soberba troça de tudo e de todos.

A obra literária

Evocar a obra de Stravinsky sem falar dos seus livros, artigos e entrevistas nem do seu trabalho como regente de orquestra seria censurável. Porque, neste duplo campo, o compositor adotou posições extremamente pessoais que, com toda a evidência, ilustram a sua criação musical, mas também a trajetória estética que seguiu. Homem sagaz, que compreendeu depressa as vantagens de uma publicidade bem conduzida, escreveu *Chroniques de ma vie* («Crônicas da Minha Vida»), publicadas em Paris, em 1935 (numa época em que desejava adquirir a nacionalidade francesa e ingressar na Academia), e *Poétique musicale* («Poética Musical»), reflexo dos seus cursos em Harvard, em 1939. Seguiram-se, em 1959, 1960 e 1962, as *Conversations with Igor Stravinsky* («Conversas com Igor Stravinsky»), as *Memories and Commentaries* («Recordações e Comentários»), série de conversas com Robert Craft, e as *Expositions and Developments* («Exposições e Desenvolvimentos»). Houve ainda outros escritos. Aos citados há que acrescentar enorme quantidade de artigos na imprensa e numerosíssimas entrevistas na rádio e na televisão.

Ao longo de todos estes depoimentos, Stravinsky mostra-se pessoal, lúcido, orgulhoso, sem dúvida, mas inegavelmente um escritor de talento, seguro de si e capaz de encontrar a fórmula adequada. Neles, revela-se em todos os aspectos. Antes de tudo, no de compositor: «Componho porque fui feito para isso e porque não poderia deixar de o fazer.» Depois, no de filósofo, discutindo e refletindo sobre a sua arte, que considera «impotente para exprimir o que é um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno da natureza». Escreveu isto em 1926, enquanto, em 1913, declarava, não menos categoricamente: «Em *O Rito da Primavera* quis exprimir o sublime alcance da natureza que se renova, a perturbação vaga e profunda da puberdade universal, a terra consagrada perante o Sol do meio-dia.» Por detrás destas contradições, mais ou menos aparentes, esconde-se um homem com os seus maus humores, as suas aversões (Wagner, Schönberg, Prokofief), as suas amizades amiúde renovadas, freqüentemente abandonadas, as suas fraquezas e até os seus erros. Nele se esconde uma alma propensa à solidão, a fechar-se sobre si mesma e também ao orgulho e ao auto-elogio. Todas elas, fontes indispensáveis para conhecer o homem.

Para conhecer o que o músico queria, é preciso ouvir a impressionante lista de discos gravados pelo autor de *O Pássaro de Fogo*: mais de cinqüenta microssulcos. Com efeito, praticamente todas as obras de Stravinsky beneficiaram de uma gravação discográfica sob a sua própria direção orquestral ou, pelo menos, sob a sua atenta supervisão. E o testemunho é excepcional. Com efeito, na quase totalidade dos casos há que confessar que as realizações são assombrosas, ultrapassando as dos maiores regentes de orquestra. De tal modo que se torna imperativo conhecer as «versões Stravinsky» das maiores obras-primas do músico. Mesmo quando, entre 1955 e 1970, o autor aplicava as suas novas teorias a partituras compostas cerca de trinta anos antes. Para além de toda a evolução estilística, um mesmo sangue fará bater o coração do velho que voltava a sentir, paradoxalmente, os anseios da sua primeira juventude.

À laia de posfúdio

«Todos os seus grandes rivais viveram obcecados pelo aprofundamento da sua arte; só ele viveu obcecado pela raiva de metamorfosear a sua.» Como não aplicar a Stravinsky esta reflexão de Malraux a propósito de Picasso? Tanto um como o outro não deixaram de se metamorfosear. Ambos foram, também, o contrário de um romântico. Amantes do concreto. E do dinheiro. É conhecida a resposta de Stravinsky a Roland Manuel, quando este o interrogou sobre a origem da *Missa*: «Querido amigo, na minha idade trabalha-se por Deus ou por dinheiro.» Ao mesmo tempo, Stravinsky foi vaidoso, orgulhoso: há nele algo que o leva a querer ser o primeiro e, por isso, a tornar-se insociável, a julgar os seus iguais (Berlioz, Wagner, Scriábine, Prokofief) com mordacidade, a abandonar as suas amizades, os seus primeiros amigos franceses ou espanhóis — Delage, Debussy, Ravel, Satie, Falla, Vives. Daí, a dupla questão que se pode levantar a propósito de Stravinsky: de quem procede? Que herança deixa?

À primeira pergunta poderia responder-se: de ninguém. Embora as suas obras reflitam, por vezes, os seus primeiros entusiasmos: Rimski-Korsakof, Scriábine, a escola francesa. Estranho a tudo, exceto a si próprio, quis, com uma obstinação tenaz, refletir todos os gostos, todas as audácias, tendências e valores do seu tempo. O milagre consiste, precisamente, no fato de o ter conseguido, procurando raízes nos outros mas permanecendo pessoal. De Gesualdo e Machaut a Webern, a sua arte refere-se a todo o passado ocidental: ela mesma é a síntese. Stravinsky condenou-se a nunca se repetir: a sua carreira foi a de um profissional cada vez mais hábil e completo. A de um profissional criador que usou, sem rebuço, as receitas dos outros, mas elevando-as como devidas ao seu próprio gênio.

Antes de tudo, Stravinsky possuía um extraordinário

Snark International

No ano de 1939, Igor Stravinsky deu, na Universidade de Harvard, um ciclo de seis conferências (recolhidas posteriormente sob o título de Poética Musical*), onde expôs as suas idéias acerca da natureza e das leis da música. Em cima:* Retrato de Stravinsky, *pelo pintor cubista francês Albert Gleizes (1881-1953).*

sentido do ritmo. Pense-se em *O Rito da Primavera*, onde joga com as oposições, as sobreposições, as síncopas, os silêncios, a deslocação de acentos, e as mudanças de tempo ou simultaneidades. Em contrapartida, a melodia, nas suas obras, parece nascida dos instrumentos que a originaram: também nela se encontra o artífice seguro do seu ofício, conhecedor a fundo de cada instrumento e das possibilidades que oferece.

Daí esta produção em constante criação, dividida em grandes períodos. Assim, no ocaso da vida pôde dizer de si próprio que tinha abarcado toda a música do seu século, e mais: toda a música do Ocidente. Fabuloso currículo que músico algum jamais havia conseguido ou sonhado.

Será isto suficiente? Por outras palavras: aos olhos da posteridade, sentir-se-á nisto uma semente do futuro? A regra de Stravinsky consistiu em inovar sempre. Como em Picasso: «Temos o

direito de fazer tudo», disse o pintor, «com a condição de nunca tornarmos a começar.» Mas este princípio de perpétua renovação corre o risco de se tornar contraditório nos termos: fazer tudo, querer abarcar tudo é, em última análise, não escolher nada nem nada fazer. Mas o mundo — e, sobretudo, o mundo da arte — é, ao mesmo tempo, contínuo e repetitivo. Assim, Stravinsky fez suas algumas descobertas dos seus colegas: isto é particularmente evidente nas suas obras posteriores a 1925. Porque Stravinsky foi um prodigioso assimilador, um grande sintetizador que soube adivinhar as correntes mais obscuras do seu século. Sim, Stravinsky foi tudo isso e foi, acima de tudo, um músico genial, apesar de certas debilidades óbvias, porque o seu gênio se apóia na força, na necessidade e na imaginação.

Assim se mostra em definitivo, entre tecido de contradições, irritante nas suas pequenas arestas, mas também fascinante pelos seus momentos conseguidos e sempre digno de atenção, mesmo nos seus reveses. Se não soube ou não quis prosseguir o caminho iniciado com a imensa partitura de *O Rito da Primavera*, foi porque sentiu medo da sua própria audácia? Mas quiçá, fizesse ele parte também desses grandes criadores que, pela sua ousadia e o seu temperamento explosivo, minam as próprias bases da civilização a que pertencem e não podem sobreviver no mundo que destruíram? Supremo paradoxo: seria então Stravinsky a sua própria negação? ■

Catálogo de obras

OBRA DRAMÁTICA

O Pássaro de Fogo (L'oiseau de feu), conto dançado (Fokine; comp. 1909-1910; estr. 1910) • *Petruska (Pétrouchka)*, cenas burlescas (Benois; comp. 1910-1911; estr. 1911; rev. 1946) • *O Rito da Primavera (Le sacre du printemps)*, cenas da Rússia pagã (N. Roerich; comp. 1911-1913; estr. 1913; rev. 1947) • *O Rouxinol (Le rossignol)*, vozes, coro e orquestra (lenda lírica, Stravinsky e S. Mitusof, segundo Andersen; comp. 1908-1914; rev. 1914) • *Renard*, 2 tenores, 2 baixos e pequena orquestra (história burlesca cantada e interpretada; Stravinsky e Ramuz; comp. 1915-1917; estr. 1922) • *O Canto do Rouxinol (Chant du rossignol)*, poema sinfônico/bailado (Stravinsky, a partir de Andersen; comp. 1917; estr. 1919) • *A História do Soldado (L'histoire du soldat)*, atores, bailarinas e 7 instrumentos solistas (bailado recitado; C. F. Ramuz; 1918) • *Pulcinella*, soprano, tenor, baixo e orquestra de câmara (bailado a partir de temas de Pergolesi; comp. 1919-1920; estr. 1920) • *Mavra*, soprano, meio-soprano, contralto, tenor e orquestra (ópera-bufa; B. Kochno, segundo A. Puchkine; comp. 1921-1922; estr. 1922) • *As Bodas (Les noces)*, coro, percussão e 4 pianos (cenas coreográficas; Stravinsky; comp. 1914-1923; estr. 1923) • *Rei Édipo (Oedipus rex)*, narrador, solistas, coro de vozes masculinas e orquestra (ópera-oratório; J. Cocteau, segundo a versão latina de J. Daniélou, a partir de Sófocles; comp. 1926; estr. 1927) • *Apolo Muságete (Apollon Musagète)*, orquestra de cordas (bailado; comp. 1927-1928; estr. 1928; rev. 1947) • *O Beijo da Fada (Le baiser de la fée)*, bailado alegórico (Stravinsky a partir de Andersen; 1928; rev. 1950) • *Perséfone (Perséphone)*, narrador, cantores e orquestra (melodrama; A. Gide; comp. 1933-1934; rev. 1949) • *Jogo de Cartas (Jeu de cartes)*, bailado em três vazas (Stravinsky e M. Melaiev; comp.1936; estr. 1937) • *Circus Polka* (composto para um jovem elefante, 1942) • *Cenas de Bailado* (1944) • *Orfeu (Orpheus)*, bailado (comp. 1947; estr. 1948) • *A Carreira Dum Libertino (The Rake's Progress)*, coro, solistas e orquestra (ópera; W. H. Auden e Ch. Kallman; comp. 1948-1951; estr. 1951) • *Agón* (bailado; comp. 1953-1957) • *O Dilúvio (The Flood)*, solistas, atores e orquestra (jogo musical; comp. 1961-1962; estr. 1962).

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonia n.º 1, em mi bemol maior, op. 1 (1905-1907) • *Scherzo Fantástico*, op. 3 (1905-1907) • *Feu d'artifice* («Fogo de Artifício»), op. 4 (1908) • *Ragtime*, para 11 instrumentos (1918) • *Sinfonias para Instrumentos de Sopro* (23 instrumentos, 1920; rev. 1945-1947) • Suite n.º 2, pequena orquestra (arranjo das 3 peças fáceis para piano a quatro mãos e das 5 peças fáceis para piano a quatro mãos, n.º 5, 1921) • Concerto para piano e banda (1924) • Suite n.º 1, pequena orquestra (arranjo das 5 peças fáceis para piano a quatro mãos, n.os 1-4, 1917-1925) • 4 estudos, orquestra (arranjo das 3 peças para quarteto de cordas e do estudo para pianola, 1914-1928) • *Capriccio*, piano e orquestra (1928-1929; rev. 1949) • Concerto de violino, em ré maior (1931) • Concerto *Dumbarton Oaks*, em mi bemol maior, orquestra de câmara (1937-1938) • Sinfonia em dó maior (1938-1940) • *4 Impressões Norueguesas* (1942) • *Ode*, canto elegíaco em 3 partes (1943) • *Scherzo à Russa*, banda de jazz (1944) • Danças concertantes para orquestra de câmara (1914-1942) • *Sinfonia em Três Andamentos* (1942-1945) • *Ebony Concerto*, clarinete e *jazz-band* (1946) • *Greeting Prelude* (1955) • Movimentos, piano e orquestra (1958-1959) • *Variations in memoriam Aldous Huxley* (1963-1964).

OBRA CORAL

O Rei das Estrelas (Le roi des étoiles), cantata, vozes masculinas e orquestra (Bal'mont; 1911-1912) • *4 Cantos Camponeses Russos*, vozes femininas (1914-1917; rev. 1954, com acompanhamento de quatro coros) • *Sinfonia dos Salmos*, coro e orquestra (1930; rev. 1948) • *Missa*, coro e duplo quinteto de sopro (1944-1948) • *Cantata*, soprano, tenor, coro de vozes femininas e pequeno conjunto instrumental, op. 79 (1951-1952) • *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci*, tenor, barítono, coro e orquestra (1955-1956) • *Threni: id est lamentationes Jeremiae prophetae*, 6 solistas, coro e orquestra, op. 87 (1957-1956) • *A Sermon, a Narrative and a Prayer*, cantata, contralto, tenor, narrador, coro e orquestra (1960-1961) • *Anthem*, coro *a capella*, op. 94 (a partir de um poema de T.S. Elliot, 1962) • *Introitus (Requiem aeternam)*, coro masculino e conjunto de câmara (1965) • *Requiem Canticles*, contralto, baixo, coro e orquestra (1965-1966).

OBRA VOCAL

Entre 1907 e 1913, Stravinsky cultivou a melodia «literária», baseando-se em poemas de A. Puchkine, S. Gorodetski, P. Verlaine, K. Bal'mont e outros. Desta época convém citar: *O Fauno e a Pastora*, meio-soprano e orquestra, op. 2 (Puchkine, 1906) • 2 *Melodias*, meio-soprano e piano, op. 6 (S. Gorodetski, 1908) • *2 Poemas de Paul Verlaine*, barítono e piano, op. 9 (1910) • *2 Poemas de Konstantin Bal'mont*, soprano/tenor e piano, op. 13 (1911).

De 1913 a 1918, as suas composições vocais orientaram-se para a lírica japonesa e a poesia popular russa. São deste período: *3 Poemas da Lírica Japonesa*, op. 15, soprano e piano (trad. A. Brandt, 1912-1913) • *3 Recordações da Minha Infância, uma voz e piano* (c. 1906; rev. 1913; arranjo para uma voz e pequena orquestra, 1929-1930) • *Pribautki*, voz masculina e 8 instrumentos (1917) • *Berceuses du chat*, contralto e 3 clarinetes (1915-1916) • *4 Cantos Russos*, uma voz e piano (1918).

A partir de 1953, o compositor voltou à melodia. Cumpre salientar: *Three Songs from William Shakespeare*, meio-soprano, flauta, clarinete e violeta, op. 81 (1953) • *In memoriam Dylan Thomas*, tenor, quarteto de cordas e 4 trombones (1954) • *Elegy for J. F. Kennedy*, barítono e 3 clarinetes (Auden, 1964) • *The Owl and the Pussy-Cat*, voz e piano (Lear, 1967).

OBRA DE CÂMARA E INSTRUMENTAL

3 peças, quarteto de cordas (1914) • 3 peças, clarinete (1919) • Concertino, quarteto de cordas (1920) • Octeto, flauta, clarinete, 2 fagotes, 2 trombetas, 2 trombones (1922-1923; rev. 1952) • *Duo Concertante*, violino e piano (1931-1932) • *Suites Italianas*, violino/violoncelo e piano (arr. de Pulcinella, 1932) • *Elegia*, violeta (1944) • Septeto, clarinete, trompa, fagote, piano, violino, violeta e violoncelo (1952-1953) • *Epitáfio à Memória do Príncipe de Fürstenberg*, flauta, clarinete e harpa (1959) • *Duplo Cânone em Memória de Raoul Dufy*, quarteto de cordas (1959) • Fanfarra, 2 trombetas (1964).

Obras de piano

Sonata, em fá sustenido menor (1903-1904) • 4 Estudos, op. 7 (1908) • 3 peças fáceis, piano a 4 mãos (1914-1915) • 5 peças fáceis, piano a 4 mãos (1916-1917) • *Piano Rag-music* (1919) • 8 peças fáceis para 5 dedos (1921) • Sonata (1924) • Serenata, em lá maior (1925) • Concerto de 2 pianos (1931-1935) • *Tango* (1940) • Sonata de 2 pianos (1943-1944).

OBRA LITERÁRIA

Chroniques de ma vie («Crónicas da Minha Vida»), Paris, 1935 • *Poétique musicale sous forme de six leçons* («Poética Musical em forma de Seis Lições»), Cambridge, 1942 • *Conversations with Igor Stravinsky* («Conversas com Igor Stravinsky»), Londres, 1959 • *Memories and Commentaries* («Recordações e Comentários»), Londres, 1960 • *Expositions and Developments* («Exposições e Desenvolvimentos»), Londres, 1962.

Perfil biográfico

Capítulo 37

Chostakovitch, a outra face de um compositor oficial

«Não posso viver sem compor.» Quatro anos antes da sua morte, ocorrida em 1975, Dmitri Chostakovitch escreveu esta frase numa carta. Talvez sejam estas palavras o melhor resumo de uma vida contraditória, ambivalente, carregada de honras e reconhecimentos estatais, mas também cheia de amarguras, dissabores, desprezos e saltos estilísticos forçados. Chostakovitch foi o músico «fundamental» da Rússia soviética, o porta-voz da vida artística oficial da União Soviética, «Artista do Povo», várias vezes Prêmio Stalin, secretário da União de Compositores e detentor de outros variados títulos. Mas é, ao mesmo tempo, o autor de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, um ponto cimeiro da produção operística do século XX, e, por causa dessa obra, condenado violentamente pelo *Pravda*; o músico «expurgado» juntamente com Prokofief e outros, em 1948, devido ao seu «formalismo» e obrigado a guardar silêncio criador até à morte de Stalin; o artista que expressou em tons dilacerantes o genocídio de Babi-Yar, durante a Segunda Guerra Mundial; o intelectual mortalmente doente que cantou, na sinfonia n.º 14, o absurdo da morte; enfim, o compositor que, juntamente com Bartók, plasmou o mais singular, estranho e pessoal ciclo de quartetos deste século.

Em 1966, depois do primeiro enfarte cardíaco, Chostakovitch, na cama do sanatório, escreveu as palavras e a música de uma concisa peça para canto e piano. O título: *Prefácio da Edição Completa das Minhas Obras e Breves Reflexões a propósito Deste Prefácio*. O seu texto é o seguinte:

«Rabisco uma página num suspiro.
Assobio-a, ouço-me com ouvido indiferente.
Atormento com ela os que me rodeiam.
Depois, ao prelo e ao esquecimento!

«Este prefácio poderia ser escrito não só na edição completa das minhas obras, mas também na edição completa das obras completas de muitos outros compositores, tanto soviéticos como estrangeiros. Por fim, aqui vai a assinatura: Dmitri Chostakovitch, artista nacional da União Soviética, detentor de muitos outros títulos honrosos, tais como primeiro secretário da União de Compositores da União Soviética. Também titular de muitos e influentes compromissos e obrigações.»

Que se pode acrescentar a estas palavras do compositor? Talvez apenas isto: que ninguém teve mais consciência da efêmera dualidade da sua vida do que o próprio Chostakovitch.

Seqüelas de uma autobiografia polêmica

Em 1976, Solomon Volkof, musicólogo russo de origem hebraica, assistente de Chostakovitch durante os três últimos anos de vida do compositor, emigrou para os Estados Unidos. À volta do jovem Volkof criou-se uma nuvem de rumores dando-o como portador dum microfilme com as supostas memórias do compositor falecido. Estes rumores materializaram-se em 1979, quando aquele publicou um volume intitulado *Testemunho: As Memórias de Dmitri Chostakovitch*, com a anotação: «relatadas e editadas por Solomon Volkof». Desde então, a autenticidade ou falsidade do livro de Volkof fez correr rios de tinta. A favor da veracidade pronunciava-se Gennadi Rojedestvenski; contra, Maxim, o filho do compositor. Diversos artistas russos, mais ou menos próximos de Chostakovitch, preconizaram posições intermédias: Rostropovitch, Kondráchine ou Ahronovitch defenderam a autenticidade de uma grande parte do texto, com exclusão dalguns passos, como os ataques a Scriábine e, em especial, a Prokofief.

O livro de Volkof tem um caráter revulsivo, uma vez que, em contraste frontal com as biografias mais ou menos «oficiais» de Rabinovitch ou Michel Hofmann, apresenta o autor de *Lady Macbeth* como uma personagem trágica, azeda e cínica, adversária ativa do sistema soviético a partir de uma espécie de impostura musical. Talvez o aspecto mais suspeito do *Testemunho* seja a sua capacidade de satisfazer todas as razões negativas que uma mentalidade ocidental possa ter contra o sistema soviético. Em última análise, deve assinalar-se algo que a polêmica pró e contra Volkof parece ter esquecido: é que a melhor forma de conhecer Chostakovitch é ouvir a sua música. Através dela, Chostakovitch realiza o sonho contido nos versos da última seqüência da *Suíte*

Arquivo Salvat

sobre Poemas de Miguel Ângelo: «Apesar de enterrado, não estou morto. Agora vivo no coração das pessoas.»

Solomon Volkof pôde inventar uma parte — nem sequer muito, ao que parece — das recordações de Chostakovitch, mas, felizmente, não pôde inventar a sua música.

A formação de um músico soviético

Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch nasceu em S. Petersburgo, a 25 de Outubro de 1906. O pai, o químico e engenheiro Dmitri Boleslavovitch Chostakovitch, tinha casado, em 1902, com Sofia Vasilievna, jovem pianista que terminava, por essa altura, os estudos no Conservatório. A primeira filha, Maria, nasceu em 1903; Dmitri, único varão, veio ao mundo três anos depois e Zoya, a segunda filha, em 1909.

Aos 10 anos, a filha mais velha, Maria, começou a estudar música sob a orientação da mãe. Notando o interesse do pequeno, em 1915, Sofia decidiu ensiná-lo também: mas Dmitri, ao sentar-se, pela primeira vez, ao piano, pediu-lhe uma peça para tocar; a mãe, divertida, pôs na estante a transcrição do *andante* de uma sinfonia de Haydn. Lentamente, mas com segurança e inventando uma digitação que se adaptasse às suas mãozinhas, Dmitri tocou a peça perante o assombro da mãe. Dois dias depois, já interpretava com agilidade o *Álbum para Crianças*, de Tchaikovski.

Logo se tornou evidente que Dmitri precisava de sérias lições de música. Um dos mais célebres professores de S. Petersburgo, Ignaz Glasser, encarregou-se da sua formação, mas a relação não iria durar muito: Dmitri não parava de tentar a composição e Glasser não tolerava qualquer criatividade aos seus alunos. Sofia levou, então, o filho para as aulas da professora Roza-

Novosti Press

Na fotografia de cima, Sofia Vasilievna, mãe de Chostakovitch, com o futuro mestre à direita, a pequena Zoya ao colo e a filha mais velha, Maria, ao lado. Foi ao começar as lições de piano desta última que a mãe, no verão de 1915, principiou a dar ao pequeno as suas primeiras aulas de música. «Foi fácil», recorda Chostakovitch, «eu dava a nota com precisão e tinha uma excelente memória.»

Dmitri Chostakovitch aparece na fotografia da esquerda em conversa com o musicólogo soviético Solomon Volkof, editor das controversas Memórias *do mestre russo, publicadas nos Estados Unidos, em 1979.*

Arquivo Salvat

Na fotografia da direita, Lenin numa cena típica dos primeiros anos da revolução bolchevique. Enquanto Lenin dirigiu os destinos do país, a política de abertura do seu comissário de cultura, Anatol Lunatcharski, permitiu a maior liberdade de expressão, o que levaria a uma maior criação artística. Neste ambiente de grande atividade cultural, viram a luz as primeiras obras de Dmitri Chostakovitch.

nova, de quem fora aluna no Conservatório, e que seria a instrutora pianística de Dmitri durante quatro anos.

Não esqueçamos, contudo, as datas: a Primeira Guerra Mundial chegava ao seu ponto máximo; o mal-estar interno na Rússia czarista culminava nas gigantescas manifestações de trabalhadores na Perspectiva Nevski; falava-se de «traição» da família real, recordava-se a matança da praça do Palácio de Inverno, ocorrida em 1905, e corriam rumores acerca do regresso à Rússia de Vladimir Ilich Ulianof, «Lenin». Desde muito novo, Dmitri revelou um veemente compromisso político: talvez o fato de ter presenciado o assassínio de uma criança por um policial czarista tivesse sido decisivo no ânimo do jovem Chostakovitch; com efeito, pouco antes da Revolução, Dmitri viu morrer, esvaindo-se em sangue, um rapazito pouco mais velho do que ele, com o corpo rebentado a pontapés por distribuir panfletos.

Em 17 de abril de 1917, Dmitri encontrava-se entre os milhares de pessoas que foram à estação de S. Petersburgo para receber Lenin. Apenas com 13 anos, compôs peças como o poema *O Soldado*, o *Hino à Liberdade* ou a *Marcha Fúnebre em Memória das Vítimas da Revolução de Outubro*. Chostakovitch sentiu-se um filho da Revolução e não tardou muito que a Revolução o adotasse como rebento privilegiado.

O Conservatório de Petrogrado

Os pais de Dmitri eram visitantes assíduos da casa do famoso cirurgião Ivan Grekof. Dmitri acompanhava, diversas vezes, os pais e tocava piano em frente dos convidados: entre eles, encontravam-se a poetisa Anna Akhmatova, o pianista Vladimir Sofronitski, o encenador Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, o pintor Boris Kustodief e o diretor do Conservatório, Aleksander Glazunof. Este último, depois de ouvir Dmitri, aceitou-o no seu estabelecimento, inscrevendo-o diretamente no departamento de composição e dispensando-o dos cursos de teoria musical. Isto passava-se no fim de 1919 e as palavras de Glazunof são terminantes: «O Conservatório sente-se honrado em aceitar um estudante cujo talento está ao nível de um Mozart.»

Durante um ano, Dmitri continuou a assistir às aulas de Rozanova; no segundo curso, depois de tensas dúvidas, ingressou na aula de Leonid Nikolaief. Como professor de composição teve Maximilian Steinberg, o aluno predileto de Rimski-Korsakof. Estudou polifonia com Nikolai Solokof e história da música com Aleksander Ossovski. O seu ouvido era não só absoluto mas também interno, o que lhe permitia conhecer o mínimo pormenor de uma partitura com um simples relance de olhos pela mesma; interpretava obras orquestrais ao piano, fazendo a redução simultaneamente; tocava qualquer peça pianística à primeira vista e, sobretudo, não deixava de compor.

Em fevereiro de 1922, morreu o pai do compositor. Dmitri pensou em abandonar os estudos para prover à manutenção da mãe e irmãs. Graças a Glazunof, conseguiu uma bolsa de estudos da Fundação Boródine; uns meses mais tarde, Sofia começou a trabalhar como datilógrafa no Departamento Central de Pesos e Medidas. No princípio de 1923, foi diagnosticada a Dmitri uma tuberculose bronco-linfática; internado na clínica do Dr. Sternberg, foi operado e enviado para a Criméia, onde conheceu o seu primeiro amor, Tania Glivenko. Depois do verão, não houve tempo para romances: necessitava de arranjar emprego e aceitou um contrato de pianista num cinema.

A vida artística na Rússia dos anos 20

Não foi por acaso que o trabalho conseguido pelo jovem Chostakovitch estava vinculado ao cinema: este era um dos capítulos fundamentais na florescente vida artística da nova república socialista. As salas de cinema proliferavam nas grandes capitais e uma geração de intelectuais transformados em cineastas estava a criar as leis gramaticais e sintáticas da nova arte.

Ao despontar a década de 20, a política cultural de abertura de Anatol Lunatcharski, comissário de cultura durante a época leninista, começou a dar os seus frutos. Pela primeira vez, a Rússia abriu as suas fronteiras à Europa e uma corrente ininterrupta de plasma artístico começou a emanar de Itália, França e, sobretudo, da Alemanha. A pintura e literatura futuristas dominaram exposições e revistas. O teatro construtivista apoderou-se dos palcos e das escolas de arte dramática, erguendo-se a figura de Meyerhold como fênix da estética teatral soviética. A arquitetura funcional iniciou as suas primeiras demonstrações urbanas. A música de vanguarda impôs-se através das «noites da nova música ocidental» de Petrogrado e da potentíssima Associação de Músicos Contemporâneos. Graças a Anna Vogt, mecenas e melômana de Petrogrado, organizaram-se «encontros» com interpretações de Alban Berg, de Hindemith e do grupo francês dos «Seis». Stravinsky e Prokofief — ambos ausentes da Rússia ao rebentar a Revolução — eram interpretados com entusiasmo, apesar da sua «deserção», e o «ambíguo» Scriábine era aplaudido como profeta musical. Block e Maiakovski transformaram-se em ídolos literários, enquanto Kandinski se impunha na pintura e Pevsner e Gabo dominavam o panorama da escultura. Entre 1923 e 1926, estrearam-se, na Rússia, *Jonny spielt auf*, de Křenek, *O Som Longínquo*, de Schreker, e *Wozzeck*, de Alban Berg. Nesses mesmos anos, Klemperer, Bruno Walter e Stokowski dirigiram conjuntos orquestrais soviéticos, principalmente a Filarmônica Estatal de Petrogrado — alguns anos depois, Filarmônica de Leningrado —, visitada esta última por Ansermet, Monteux, Weingartner, Coates e Rodzinski.

Lentamente, a nova cinematografia nacional começou a consolidar-se com nomes como os de Pudovkine, Dovjenko, Dziga Vertof ou Émil Tissé. Na música, Gnesine, Chaporine, o jovem Chebaline, Asafief, Vasilienko e Roslavets foram os primeiros de uma escola nova. Em 1925, dois novos nomes coincidiram no seu trabalho — fílmico e musical — em obras que teriam o caráter de estandarte artístico da recém-nascida União Soviética: Eisenstein realiza *O Couraçado Potemkin*, e Chostakovitch compõe a sinfonia n.º 1.

Um músico em liberdade

Em junho de 1925, com 19 anos, Chostakovitch conclui os estudos no Conservatório, apresentando uma sinfonia ao seu professor de composição, Steinberg. Em abril do ano seguinte, a obra foi oferecida ao diretor da Filarmônica Estatal, que a programou para 12 de maio desse ano. A estréia da sinfonia em fá menor entusias-

Arquivo Skira

Vassili Kandinski (em cima, o seu Hornform *pintado em 1924) fez parte do grupo de artistas que levaram ares europeus à Rússia dos anos 20.*

O Nariz, *primeira ópera de Chostakovitch, baseia-se numa curiosa história de Gogol. Embaixo: cena de uma representação, na cidade de Florença, em 1964.*

mou os meios artísticos da nação. O êxito da partitura n Europa e na América — Bruno Walter dirigiu-a em Berlim e Stokowski em Filadélfia — corroborou a descoberta de um novo talento e, o que foi ainda mais decisivo do primeiro grande autor da «nova Rússia», formado inteiramente sob a Revolução e pela Revolução.

Chostakovitch teve *carte blanche* criativa. Mas não se esqueceu da sua carreira de intérprete: em 1927, foi convidado a participar no primeiro concurso Chopin em Varsóvia. Nesse mesmo ano, começou a compor uma nova sinfonia com o subtítulo *Outubro,* escreveu os *Aforismos* para piano e travou conhecimento com o musicólogo Ivan Sollertinski, profundo conhecedor da música da Europa Central pós-romântica, que o introduziu nos universos sonoros de Wagner, de Bruckner e, em especial, de Mahler. Em 1928, a fim de melhorar a sua posição econômica, instalou-se em Moscou, trabalhando diretamente sob as ordens de Meyerhold como supervisor musical; ali conheceu Eisenstein e Lunatcharski e escreveu a maior parte da sua insólita ópera *O Nariz.* Os contatos com Meyerhold tornaram-se tensos e em breve regressou a Petrogrado. Em 1929, escreveu, para Sergei Kozintsef, a partitura musical do filme mudo *A Nova Babilônia,* trabalho que alternou com a redação de uma sinfonia n.º 3, denominada *Primeiro de Maio.* Pouco depois, iniciou o bailado *A Idade de Ouro* e uma nova colaboração com Meyerhold, a música para a comédia de Maiakovski *O Parasita.* Depois, outro bailado, *O Perno,* e, nos princípios de 1930, os esboços iniciais de uma ópera baseada na narrativa de Leskof *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk.*

Neste período, Chostakovitch procurou, sem restrições, a sua primeira linguagem musical. Nada o afastava e de tudo se serviu: o maquinismo, as onomatopéias, o

Fabbri

atonalismo livre, o namoro «pré-Schönberg» com o serialismo (na segunda das *Duas Peças para Octeto*), as dissonâncias explosivas, os ritmos sincopados das danças da moda, farrapos de *jazz*, marchas paródicas, etc. Mas os tempos estavam a mudar na União Soviética: falecido Lenin, aumentava, de dia para dia, a influência de Joseph Vissarionovitch Djugachvili, chamado Stalin. A «Nova Política Econômica» foi dada por terminada e voltou-se, com implacável dogmatismo, para os postulados econômicos estritamente comunistas. As portas da Rússia, abertas à Europa durante uns quantos anos, fecharam-se novamente.

A arte e o poder

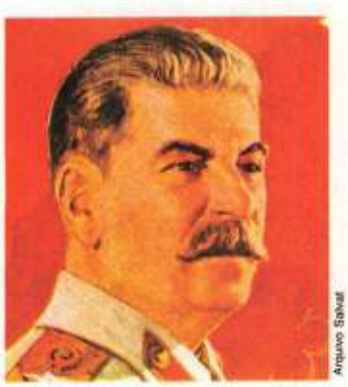
Em maio de 1932, Chostakovitch casou com Nina Varzar, jovem física experimental que conhecera em 1927. Em 17 de dezembro, *Lady Macbeth* ficou concluída. Chostakovitch definiu a peça como «sátira trágica» e dedicou-a à mulher. Por esta altura, Lunatcharski foi afastado pois não era *persona grata* aos olhos de Stalin, novo e todo-poderoso secretário do Partido.

Em 1934, *Lady Macbeth* estreou-se simultaneamente em Leningrado (Teatro Mali, a 22 de janeiro) e em Moscou (Teatro Nemirovitch-Dantchenko, a 24 de janeiro), com um êxito estrondoso, que a fez permanecer em cartaz durante dois anos. Em vista destes resultados, Chostakovitch planejou uma trilogia — de que *Lady Macbeth* seria a primeira peça — que focasse a condição da mulher russa em três períodos históricos diferentes. Em 26 de dezembro de 1935, *Lady Macbeth* subiu à cena noutro teatro moscovita, o Bolchoi, sem prejuízo das representações no Nemirovitch-Dantchenko: como remate deste êxito, o próprio Stalin assistiu à *première* do Bolchoi.

Mas o sonho transformou-se em pesadelo. Stalin abandonou o teatro visivelmente aborrecido, apodando a peça com o engenhoso neologismo de «pornofonia». No dia seguinte, o *Pravda* publicou um editorial intitulado «Caos em vez de música» — texto que, segundo alguns autores, teria sido escrito pelo próprio Stalin; nele, *Lady Macbeth* era classificada de «amostra de bestialismo», «animalmente realista», «concerto de uivos», e «artificial», e o texto terminava com estas palavras extrapoláveis para toda a arte soviética em geral: «Chostakovitch pretende 'armar-se em moderno', sem se importar com o preço, mas não basta garatujar papel. Este autor tem de saber que a música nos deve evocar a grande ópera tradicional, e que a música sinfônica deve ser clara, explícita, simples e direta.»

Chostakovitch foi imediatamente alvo de críticas e censuras. *Lady Macbeth* deixou, em poucos dias, de ser obra-prima para entrar na esfera do perigoso e reprovável. No Teatro Mali, a União de Compositores manteve «tempestuosos debates» sobre a música de Chostakovitch, na presença do apoquentado autor; apenas um colega, Tchulaki, se atreveu a dizer: «Se, ontem, gostava de *Lady Macbeth*, não sei por que hei de hoje deixar de gostar.» Mas foi uma voz isolada: a obra saiu de cartaz nos princípios de 1936. A 17 de abril, Chostakovitch escreveu a Chebaline: «Estou amargurado, não sei o que posso nem o que devo fazer agora. Concentro-me apenas em acabar a sinfonia que comecei.» Referia-se à 4.ª, que o próprio músico, assustado, decidiu retirar durante os ensaios de Fritz Stiedry com a Filarmônica de Leningrado e que só veio a público em 1962.

Em 1937, chegou uma certa reabilitação, quando Mravinski estreou, em Leningrado, a 21 de novembro, a sinfonia n.º 5, com o subtítulo de *Resposta de Um Artista Soviético a Críticas Justas*. Foi a primeira tentativa por parte do músico de adaptar a sua criatividade à linguagem musical que dele esperavam. Foi também a primeira manifestação do duplo registro que passou a notar-se na música de Chostakovitch a voz exterior, por vezes ditirâmbica, ruidosa e grandiloqüente, e a interior, íntima, austera e profunda. Esta começou a ouvir-se em 1938, com o arranque do ciclo de quartetos. Nesse ano



Arquivo Sovfot

Em cima: Stalin, o homem cujos princípios estéticos provocaram o isolamento, se não o silêncio, de toda uma geração de brilhantes criadores.

À esquerda: Chostakovitch numa fotografia de 1932, com sua mulher, Nina, e o seu amigo íntimo, o musicólogo Ivan Ivanovitch Sollertinski.

nasceu o único filho varão de Chostakovitch, Maxime; Galina, a filha, nascera em maio de 1936. A vida do compositor voltou a uma moderada normalidade: conheceu os membros do Quarteto Beethoven, que estrearam a sua primeira página deste gênero. Para eles e para si mesmo, como pianista, escreveu o *Quinteto*, obra que, em 1949, foi galardoada com o Prêmio Stalin. Em 1937, fora nomeado professor de composição do Conservatório de Leningrado, iniciando um formidável trabalho docente, a princípio só com dois alunos, Yuri Sviridof e Orest Yevlakhof — recorde-se que era um músico «maldito» —, e, mais tarde, com figuras como Lobkovski, Ustvolskaya, Boldrief, Levitine e, principalmente, Veniamine Fleishman.

O cerco de Leningrado

Em 1941, as forças blindadas da Wehrmacht penetravam no território russo. O êxito inicial das tropas alemãs foi enorme. Chegaram a Moscou notícias de que as divisões hitlerianas eram recebidas com entusiasmo em muitas povoações: a realidade era que o III Reich invadira um país infeliz e amargurado, dominado pelo medo de uma férrea vigilância policial. Afrouxaram-se, de imediato, as cadeias sócio-político-étnico-culturais que tão zelosamente se tinham estendido em volta da população russa desde 1932 e, a todos os níveis, tentou-se insuflar nas massas o mais exaltado patriotismo. A resposta coletiva foi expressiva e generosa, as incorporações foram maciças e a defesa das cidades transformou-se numa causa comum.

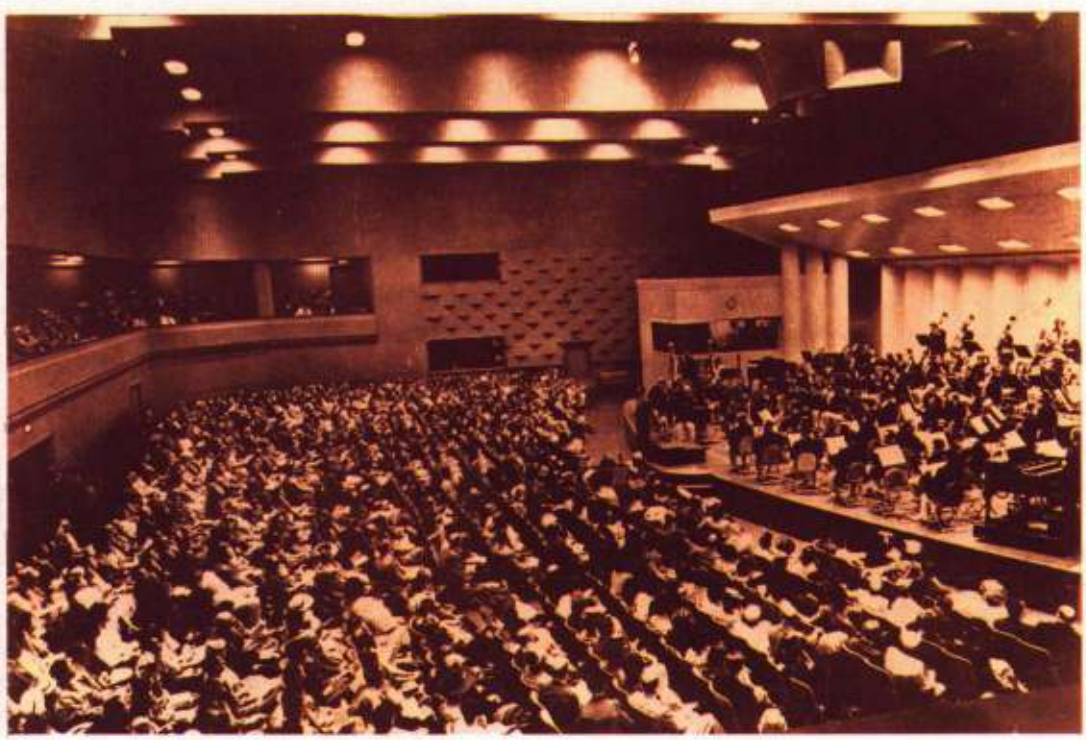
Em junho começou a evacuação de Leningrado. O Conservatório foi instalado em Tachkent, mas Chostakovitch negou-se a partir; juntamente com o seu aluno Fleishman tentou fazer-se membro da defesa civil, mas, recusado por motivos de saúde, foi, por fim, aceito como bombeiro nas forças de sanidade. A um ritmo de trabalho febril, Chostakovitch concluiu, pouco antes de fazer os 35 anos, o segundo andamento daquela que seria universalmente conhecida como sinfonia *Leningrado*. Como para muitos intelectuais ao longo da história, uma causa externa — a invasão da própria nação — escondeu as desilusões internas, dissipando dúvidas e lealdades, confirmando os sentimentos básicos de quem se sentira, desde muito jovem, um comunista e um patriota — um cidadão-compositor, segundo a expressão que o músico empregaria muitas vezes, durante a vida.

Em outubro, por ordem do Centro de Defesa, evacuaram-no por via aérea: a sua única bagagem foi o manuscrito da sinfonia n.º 7 e uma partitura que protegia zelosamente, a ópera «maldita» *Lady Macbeth*. Pouco depois de chegar a Moscou com a mulher e filhos, foi enviado de trem, juntamente com o colega Chébaline e o seu antigo competidor em Varsóvia, Obórine, para o Leste, mais precisamente para Kuibichef. Ali terminou, em dezembro de 1941, a sinfonia, que foi estreada, também em Kuibichef, pela Orquestra do Bolchoi, sob a direção de Samosud, em 5 de março de 1942. No meio de uma expectativa sem precedentes — a rádio soviética transmitiu o concerto para toda a U.R.S.S., Grã-Bretanha e Estados Unidos —, a obra transformou-se na bandeira musical da nação invadida. A repercussão exterior foi extraordinária: Toscanini, Stokowski e Rodzinski disputaram a primazia da primeira interpretação americana — a primeira fora do território soviético devia-se a Henry Wood, em Londres, em junho de 1942; num percurso jamesbondiano, o microfilme com a partitura e os materiais orquestrais

Embaixo: Dmitri Chostakovitch com o seu uniforme de bombeiro. A fotografia do músico com capacete foi reproduzida na revista Time, *dos EUA, em 20 de julho de 1942, como símbolo da resistência do povo russo ao exército hitleriano.*

«A 7.ª sinfonia de Chostakovitch», escreveu Alexei Tolstoi, «representa a consciência do povo russo, que se opõe firmemente às força do mal.» Embaixo: execução da 7.ª em Nova Iorque, onde foi ouvida por multidões.

Novosti



Society for Cultural Relations with the USSR

chegou a Nova Iorque, via Teerão-Cairo-Sara-Canárias, às mãos de Arturo Toscanini, que interpretou a obra na Radio City, a 19 de junho de 1942, quatro meses depois da estréia.

Paisagem depois da batalha

Passado o fervor imediato destas jornadas, chegaram notícias amargas ao músico: Veniamine Fleishman morrera na frente, amigos e conhecidos eram dados como desaparecidos. Começou, então, uma ópera sobre *Os Jogadores*, de Gogol, que não terminaria, e a desolada sinfonia n.º 8, que Mravinski estreou nos fins desse ano, em Moscou. Nos princípios de 1944, morreu Ivan Sollertinski. O trio n.º 2, escrito na primavera desse ano, foi dedicado à memória do amigo.

Em 1945, as tropas russas avançaram sobre território alemão numa contra-ofensiva esmagadora. O anúncio de que o músico trabalhava numa sinfonia n.º 9 coincidiu com o final da contenda. Havia anos que Chostakovitch mostrara interesse em compor, um dia, uma grande sinfonia coral. Que melhor oportunidade do que esta 9.ª, número mágico para qualquer sinfonista, como ocasião ideal para a exaltação do triunfo militar numa grande «Sinfonia da Vitória»? Mas, quando a 3 de novembro de 1945 Mravinski estreou a obra em Leningrado, o que o auditório ouviu foi tudo menos «uma 9.ª»: uma página breve, de vinte e três minutos apenas, com um burlesco primeiro andamento, que demonstra perfeitamente que a música circense podia ser levada com êxito à sala de concertos.

Em 1946, Chostakovitch foi eleito presidente da União de Compositores e, um ano mais tarde, foi escolhido para deputado por Leningrado na República Federal Socialista Soviética. Em 1948 realizou-se o Primeiro Congresso Geral da União de Compositores Soviéticos e, com ele, a «purga de Jedanof», que tomou o nome daquele que fora cabeça visível da burocracia stalinista no mundo da arte e da cultura. O «manifesto», lido por Jedanof perante o Congresso dos Compositores, voltava aos termos dos anos 30, e nele atacava-se, com estranha veemência, a «velha guarda» de autores, em favor de uma facção juvenil mais conformista e ortodoxa, à frente da qual figurava o «oficialista» Tikhon Khrennikof: «Trata-se de compositores que defendem uma orientação formalista e antipopular. Esta tendência manifesta-se, sobretudo, nas obras de Chostakovitch, Prokofief, Khatchaturian, Miaskovski, Chébaline, Kabalevski e Popof, em que a música revela, de maneira evidente, desvios formalistas de tendência musical antidemocrática, estranha ao povo soviético e aos seus gostos artísticos.»

A inveja, a ambição e a covardia desencadearam — como anos atrás com *Lady Macbeth* — uma tempestuosa sessão de insultos, difamações, depressa passando Chostakovitch a ser o centro dos ataques. Como Tchulaki em 1936, Khatchaturian e Chébaline defenderam o músico com ardor.

Em março de 1948, especificavam-se as obras daqueles autores «condenados» que ficavam sujeitas a expressa interdição. No caso de Chostakovitch, apontavam-se as sinfonias n.os 8 e 9 e proibia-se-lhe, além disso, estrear obras orquestrais.

A resposta dos músicos foi diversa. Nuns casos, a autocrítica — Prokofief, Khatchaturian —, noutros, o silêncio (Chébaline), e num outro caso, a mistura das duas posições (Chostakovitch). Suspenso temporariamente de docente do Conservatório de Moscou e sem possibilidades de estrear, o compositor procurou recuperar, no entanto, o favor oficial ou, pelo menos, acatar as «instruções». Não redigiu qualquer texto de desculpa, mas é como uma «desculpa em sons» que se devem tomar *O Canto das Florestas* — oratório homenagem à Terceira Lei Agrária, com versos de Dolmatovski, que lhe valeu, em 1949, o Prêmio Stalin — ou a banda sonora de *O Inesquecível Ano de 1919* — terrível *pastiche* fílmico de Tchiaureli, que canta a coragem do jovem camarada Stalin durante a guerra civil de 1918 a 1921. Como contraste a esta voz exterior, oficial, ortodoxa, Chostakovitch compôs para ele próprio, sem possibilidades imediatas de audição, o pessoal e severo concerto de violino, em lá menor (1947-1948), o insólito ciclo de canções *Da Poesia Popular Judaica* (1948) e os quartetos n.os 4 e 5, de 1949 e 1952, respectivamente.

Em 1949 visitou a América pela primeira vez, como membro da delegação russa à Conferência para a Paz Mundial que se celebrou em Nova Iorque; nas *Memórias*, Chostakovitch (ou Volkof) conta como Stalin contatou o compositor telefonicamente para o persuadir que devia viajar até aos Estados Unidos como exemplo da fecundidade cultural e criativa da União Soviética. Em 1950 foi a Varsóvia e Leipzig; nesta última cidade, assistiu aos atos comemorativos do bicentenário da morte de Bach, que seria o motivo inspirador dos 24 prelúdios e fugas para piano.

O degelo

Em março de 1953, o Kremlin difundia uma notícia que a população russa iria receber com incredulidade: Stalin morrera. Em dezembro desse ano, Yevgeni Mravinski estreava a sinfonia n.º 10 de Chostakovitch. A partitura fora escrita em Komarovo, durante o verão. E mais uma vez o compositor voltou a comunicar em perfeita sincronia com o seu meio e o seu momento histórico, ao construir outra peça que, desde a estréia, iria adquirir um caráter de símbolo. A 10.ª transformar-se-ia num emblema do período que, tanto dentro como fora da Rússia, seria conhecido pelo nome de «degelo», consoante o título do romance de Ilya Ehrenburg.

Em 1956, chegaria o discurso de Nikita Kruchtchef ao Soviete Supremo criticando os excessos stalinistas e, em 1958, dar-se-ia a reabilitação dos músicos condenados em 1948. Da nossa perspectiva, sabemos que a era de Kruchtchef não mudou substancialmente as condições de vida na União Soviética, mas houve um sentimento coletivo de esperança e otimismo vivido por milhões de pessoas dentro e fora da Rússia; Kruchtchef e o «degelo» coincidiram, cronologicamente, com João XXIII e o Concílio Vaticano II ou com John F. Kennedy e a «nova fronteira».

Acontecimentos familiares ensombraram a existência de Chostakovitch entre 1954 e 1955. Primeiro, foi a morte de Nina, sua mulher, falecida em circunstâncias estranhas num hospital de Yerevan, na Arménia. No ano seguinte, morria Sofia, sua mãe. Em 1955 também, David Oistrakh e Mravinski estrearam o concerto de violino e o compositor deu a conhecer, em Moscou, o ciclo de canções hebraicas.

A partir de 1956, o músico decidiu abandonar a carreira de concertista de piano. Em 1957 compôs a sinfonia n.º 11, com o subtítulo *O Ano de 1905*, galardoada, no ano seguinte, com o Prêmio Lenin. Nesse ano de 1958, a Universidade de Oxford nomeou-o doutor *honoris causa*, a França concedeu-lhe a Ordem das Letras e das Artes e a Finlândia outorgou-lhe o Prêmio Jean Sibelius; Chostakovitch visitou todas estas nações para receber as distinções que lhe dispensaram. Começou, também, a trabalhar numa opereta, a primeira da sua carreira, *Moscou, Bairro Tcheremuchki*, e, no decorrer da sua composição, conheceu Irina Antonovna Supinskaia, jovem editora literária, que viria a ser a sua terceira mulher.

Novosti

Na fotografia de cima aparecem, da esquerda para a direita: Sergei Prokofief, Dmitri Chostakovitch e Aram Katchaturian. Aproximavam-se os dias em que os três amigos, juntamente com outros, seriam vítimas da perseguição ideológica desencadeada pela chamada «purga de Jedanof», a partir de 1948.

Em 1959 trabalhou simultaneamente num concerto de violoncelo e na orquestração da ópera de Mussorgski *Khovanchtchina;* durante este período, uma forte dor na mão direita obrigou-o a interromper o trabalho e, após o regresso dos Estados Unidos — a sua segunda viagem a este país, por motivo de sua nomeação como membro da Academia das Ciências —, teve de ser hospitalizado durante umas semanas. Em 1960 adquiriu uma *datcha* em Jukovka, perto de Moscou, vivendo cada vez menos na capital. Depois de concluir o quarteto n.º 7, dedicado à memória de Nina, deslocou-se a Dresden, para trabalhar na música do filme *Cinco Dias, Cinco Noites*. A impressão da visita traduziu-se no quarteto n.º 8: a visão da cidade destruída pelos bombardeamentos da passada guerra comoveu profundamente o músico. No regresso, foi nomeado primeiro-secretário da União de Compositores e admitido no Partido Comunista.

Doença, sublimação: fase final

Em setembro de 1960, Maxime, o filho do compositor, casou; durante a cerimônia, Chostakovitch caiu e fraturou uma perna, o que o obrigou a uma nova hospitalização. Este acidente, bem como os problemas da mão direita sofridos no ano anterior, constituíram o primeiro sintoma da doença do sistema nervoso central que iria minando paulatinamente a sua saúde.

Em 1962 casou com Irina Supinskaia, que permaneceu ao lado do músico até à morte deste, como devotada e abnegada mulher do artista. No mesmo ano, Chostakovitch conseguiu trazer a público, de novo, outra obra particularmente querida, a ópera *Lady Macbeth*, «suavizada» com o título de *Katerina Ismailova*, que subiu à cena simultaneamente em Leningrado e Moscou. Este ano foi também o da sinfonia n.º 13, que assinalou o

Novosti

A opereta Moscou, Bairro Tcheremuchki, *composta em 1958, foi estreada no Teatro da Opereta de Moscou, em 24 de janeiro de 1959. A comédia trata, com toques de humor, o problema da habitação que afligia muitas pessoas na capital russa. À direita: os atores rodeando Chostakovitch, durante um dos ensaios.*

Depois de um breve e pouco feliz casamento, Chostakovitch encontrou em Irina Supinskaia a companheira do resto dos seus dias. Em cima: fotografia de ambos tirada em 1966, durante um concerto no Conservatório de Moscou.

Lady Macbeth, *convertida em* Katerina Ismailova, *pôde voltar à cena em 1962, após quase trinta anos de proibição determinada pelo stalinismo. À direita: capa da edição russa da partitura.*

último confronto do compositor com a hierarquia do Partido: com efeito, Chostakovitch utilizara nesta imponente sinfonia coral versos do poeta Yevgeni Evtuchenko, *enfant terrible* dentro da *inteligentzia* soviética; um dos seus poemas, *Babi-Yar* — que serve de título à sinfonia —, recorda a matança dos judeus perto de Kief; depois de duas interpretações, a obra foi proibida e Evtuchenko viu-se forçado a mudar alguns versos que não alteravam a métrica musical, pelo que, em 1965, Kondráchine repôs a sinfonia, embora o *Pravda* «recomendasse» que não desse mais audições da peça nesse ano, interdição que se manteve até aos anos 70, agravando-se a situação com os processos contra intelectuais judeus em 1970 e 1971. Convém notar que, desta vez, não houve críticas públicas contra o compositor nem condenações oficiais: Chostakovitch, que se aproximava já dos 60 anos, alcançara, de certa maneira, a «imunidade».

Nesta data, Chostakovitch e Irina começaram a freqüentar o retiro para compositores construído em Repino, perto do istmo da Carélia, a pouca distância de Leningrado. O chalê n.º 20 foi a residência preferida de Chostakovitch durante os últimos anos da sua vida. Ali compôs, em 1963, a música de cena do filme de Kozintsef, *Hamlet*. No final de 1965 reuniu-se com Zoltán Kodály em Budapeste. Na noite de 28 para 29 de maio foi acometido por um ataque cardíaco.

A recuperação foi demorada. Os amigos — Mravinski, Rabinovitch, Glickman — visitavam-no freqüentemente no hospital. Em meados de agosto autorizaram-no a deixar o centro médico com a condição de se sujeitar a um regime de vida draconiano. Lentamente, Chostakovitch fechou-se sobre si mesmo: pouco a pouco, criou um mundo dominado pela idéia da morte e da extinção, com laços intelectuais que o vinculavam, cada vez mais, ao seu admirado Mussorgski. Neste progressivo estado de ânimo, misto de pessimismo e serenidade extremos, nasceram criações como a sinfonia n.º 14 ou os cinco últimos quartetos.

Em Repino, durante o verão de 1966, escreveu o *Prefácio* a que se aludiu no princípio deste capítulo. A 25 de setembro, Rostropovitch estreou o seu concerto n.º 2 de violoncelo. No ano seguinte escreveu, para David Oistrakh, o concerto n.º 2 de violino e, em 1968, redigiu, também para Oistrakh, em homenagem a uma longa amizade, a sonata de violino e piano. Em 1969 fundiu todas as suas vivências em volta do tema da morte na sombria sinfonia n.º 14, que dedicou a Benjamin Britten. Um ano depois, escreveu a sua última partitura para o cinema, a música do *Rei Lear*, de Kozintsef. Em 1971, compôs aquela que seria a sua última sinfonia, a n.º 15. Pouco depois de concluir a partitura, a 16 de setembro, sofreu um segundo enfarte.

A sua extraordinária vitalidade fê-lo vencer e, em 1973, empreendeu a sua viagem mais longa: foi a Copenhague, para supervisar uma produção de *Katerina Ismailova;* seguiu depois até Paris e, no Havre, embarcou no *Mikhail Lermontof*, que o levou a Nova Iorque; na América recebeu as insígnias de doutor *honoris causa* pela Northwestern University e foi examinado por especialistas em Washington, recebendo um diagnóstico negativo: regressou à Europa no *Queen Elisabeth* e, da Inglaterra, voou para Moscou.

Em 1974 compôs, em Repino, o quarteto n.º 15. Sergei Chirinski, o violoncelista do Quarteto Beethoven, morreu durante os ensaios da obra. Pouco depois, recebeu a visita de Rostropovitch; o grande violoncelista, particularmente chegado ao autor, só se atreveu a mostrar-lhe o visto que Brejnef lhe concedera para sair da Rússia: os dois amigos sabiam que não se tornariam a ver. Chostakovitch pediu-lhe que interpretasse, um dia, *Lady Macbeth*, tal como ele a escrevera, desejo que Rostropovitch cumpriu, em 1978. A 28 de outubro, David Oistrakh faleceu durante uma digressão pela Holanda. Chostakovitch ficou definitivamente só.

A tristeza dos dias finais foi mitigada pela triunfal reposição de *O Nariz*, que Gennadi Rojedestvenski dirigiu no novo Teatro de Câmara de Moscou, e, naturalmente, pela composição: já perto do fim, o músico escreveu a *Suíte sobre Poemas de Miguel Ângelo* e os *Poemas do Capitão Lebiadkine*, com textos de Dostoievski. Entre maio e junho de 1975, depois de uma curta viagem a França — tinha sido nomeado membro honorário da Academia das Belas-Artes —, compôs, em Repino, a sonata de violeta e piano, que seria a sua última obra. No fim de junho foi hospitalizado de novo. Na cama do hospital corrigiu a sonata de violeta. Na manhã de 9 de agosto de 1975 terminou a sua longa luta contra a morte.

No ano do seu nascimento, 1906, Semion Kirsanof escrevera: «O milagre é encontrarmo-nos a nós próprios.»

Capítulo 38

Uma produção gigantesca

Muito poucos autores cultivaram uma tão exaustiva quantidade de gêneros musicais: Chostakovitch escreveu música sinfônica (15 sinfonias), páginas orquestrais diversas, música de filmes (mais de 20), opereta, comédia musical, óperas (2 completas e 2 não concluídas), quartetos (15), música de câmara, bailados (6), música de piano, concertos (6), um grande número de canções, várias cantatas e composições corais. Julgamos que a perspectiva mais ampla do espectro criador do músico é dada pelos seus dois grandes ciclos de quinze obras: as sinfonias e os quartetos. Por isso, centramos a nossa análise nestas trinta composições.

O ciclo sinfônico

A divisão em períodos da obra sinfônica de Chostakovitch é, ao mesmo tempo, necessária e perigosa; necessária, porque o elevado número de sinfonias exige uma estratificação; perigosa, porque, em Chostakovitch, é complicadíssimo estabelecer grupos que possam referir-se a toda a obra no seu conjunto e que se correspondam cronologicamente. Assumindo o risco da classificação, poderíamos distinguir quatro fases na sua produção sinfônica: a inicial englobaria as quatro primeiras sinfonias e iria de 1925 a 1936; a segunda fase levar-nos-ia de 1936 a 1945, compreendendo as sinfonias n.os 5 a 9; um terceiro período agruparia três composições, as sinfonias n.os 10, 11 e 12, abarcando um lapso irregular de tempo, desde o princípio da década de 50 até 1962; um último escalão confrontar-nos-ia com as três partituras finais do ciclo, as sinfonias n.os 13, 14 e 15, no período de 1963 a 1972.

Sinfonias experimentais

O subtítulo não é gratuito: as primeiras obras sinfônicas de Chostakovitch são as divagações de um músico superdotado que tenta dominar uma forma e adquirir uma linguagem própria; por isso, excetuando a miraculosa 1.ª, nenhuma delas pode, em rigor, considerar-se plenamente conseguida.

A sinfonia n.º 1, op. 10, é, em si, uma estranha realização: surpreende sempre recordar que, quando a compôs, o seu autor contava apenas 19 anos. Em termos acadêmicos é um trabalho irrepreensível. Tudo está no seu lugar e possui suficiente ousadia formal em 1925 — fora da linha de Schönberg e dos seus discípulos, claro — para chocar um auditório que esperava ouvir um simples trabalho de fim de curso. A orquestração é sapientíssima. O plano estrutural, equilibrado. Enfim, é aquilo a que se chama uma «obra bem feita» por excelência. Há, na partitura, ressonâncias de Stravinsky *(Petruska)* e de Bartók e, até, vagos lampejos de Hindemith e Prokofief; mas, para além das influências inevitáveis, a obra tem uma extraordinária originalidade num autor tão jovem.

O primeiro andamento, *allegretto,* exige um mínimo de análise, uma vez que é uma espécie de ensaio geral daquilo que virão a ser muitas seqüências iniciais — e finais — do autor. O toque inicial da trombeta e o imediato solo do fagote, que percorre integralmente a escala cromática, são uma convocatória para o mundo da *commedia dell'arte.* Durante 57 compassos, Chostakovitch leva o fagote, dois oboés, um clarinete e os violoncelos a buscarem uma tonalidade sem se decidirem por nenhuma; depois desta exibição de pirotecnia harmônica, a armação fixa-se em fá menor ao ritmo de um tema de marcha, o primeiro andamento. O segundo tema é uma valsa — que parece uma cópia do motivo do «realejo» de *Petruska* — repartida entre a flauta e o violino solista, acompanhado em *pizzicati* pelas cordas. Lembremos os ritmos, marcha e valsa: é compreensível o entusiasmo do mahleriano Bruno Walter por este andamento. Todo o resto do andamento é um incessante intercâmbio entre os dois temas, até que Chostakovitch, noutra demonstração de mestria técnica, decide combiná-los polimetricamente para terminar o discurso em pianíssimo. Impressiona a economia de texturas com que estes sete minutos de música são levados ao fim.

A sinfonia n.º 2, op. 14, consta de um único andamento, subdividido em várias seções, incluindo a última um coro misto que entoa um poema de Bezymenski. A obra data de 1927. A introdução, *largo,* é um dos achados mais peculiares do compositor: trata-se de um etéreo véu sonoro, carente de substância tonal, que vai aumentando o seu indeterminismo à medida que um novo instrumento entra no conjunto: cada entrada, por sua vez, implica uma maior velocidade ou aceleração geral. Um motivo entoado pela trombeta consegue dominar o resto; segue-se-lhe um insólito solo de tuba e, finalmente, ouve-se um tema percutivo nas trombetas e nos baixos: sobre ele começa um crescendo e, com este, numa explosão de toda a orquestra, chega o primeiro e único momento de consonância tonal no decurso da obra, o acorde de sol bemol. No *allegro molto* posterior, chega a dar-se um contra-

Society for Cultural Relations with the USSR

Em cima: pintado por N. Sokol retrato de Chostakovitch ao piano. Só em 1956, quando a sua tarefa de compositor deixou de lho permitir, o músico decidiu abandonar a sua carreira de concertista, a qual lhe dera, durante largos anos, muitas alegrias.

ponto com treze linhas de ação independentes. Antes do coro final, Chostakovitch exige um fá sustenido, entoado por uma sereia de fábrica.

Embora correspondendo a um mesmo conteúdo político-programático e a uma igual intenção modernista, a sinfonia n.º 3, op. 20, de 1929, é inferior à página precedente. Também encontramos aqui um único andamento e um coro final, neste caso com palavras de Kirsanof. A página é exuberante: não há temas propriamente ditos, todo o material motívico é episódico e a percussão domina o panorama instrumental. O único elemento unificador é um ritmo semínima-colcheia-semínima que Chostakovitch utilizará com assiduidade em páginas posteriores. Esta obra confirma o extraordinário domínio técnico do autor sobre a matéria musical e a sua procura de um controle paralelo da organização do mesmo.

A sinfonia n.º 4, em dó menor, op. 43, representa, em contrapartida, um avanço na evolução do artista. O discurso sonoro atinge os sessenta minutos, a orquestra utilizada é enorme e percebe-se uma intenção evidente de evitar a trivialidade que dominava bastantes passagens das três composições anteriores. O modelo é Mahler e sua 9.ª A obra consta de três andamentos, muito grandes o primeiro e o terceiro — vinte e nove e trinta e um minutos, respectivamente —, mais simples o segundo (nove minutos). O *allegretto* inicial não tem forma determinada: trata-se de uma peça rapsódica, um microcosmos dividido em seções à maneira das sinfonias n.º 2 e n.º 3. Com o segundo andamento, entramos noutra cidade, talvez Mahlerolândia, uma vez que, agora, se nos deparam dois temas claramente derivados do *scherzo* e do rondó da 9.ª de Mahler; depois de um louco fugato, o andamento termina com uma singular passagem rítmica a cargo da percussão, que irá reaparecer, com caráter autobiográfico, em estratos muito posteriores da obra de Chostakovitch. No *finale*, que comporta cinco seções diferenciadas, Chostakovitch chega a troçar de si mesmo, fagocitando a sua própria música, com uma citação final, em forma instrumental, dos «*ewig, ewig*» que encerram *A Canção da Terra*, de Gustav Mahler.

Sinfonias de circunstância

Não se trata apenas de dar uma conotação pejorativa, mas sim algo muito mais simples, semanticamente falando: as sinfonias n.os 5 a 9 nasceram associadas a circunstâncias muito concretas. São obras que entroncam o seu autor com realidades históricas inapeláveis, de que a música é o melhor «testemunho» — permita-se a paráfrase do título de Volkof.

A sinfonia n.º 5, em ré menor, op. 47, foi escrita um ano depois da conclusão da anterior: aparentemente, poucas páginas são tão pouco semelhantes num tão curto espaço de tempo. A sinfonia em ré, «resposta de um artista soviético a algumas críticas justas», ajusta-se a um padrão romântico, vagamente sonatístico na estrutura e com poucas surpresas no aspecto harmônico ou no tímbrico; mas também temos de atender à sua muito clara natureza sinfônica, isto é, à sua materialização daquilo que tão afanosamente procurara a obra anterior, a sua adscrição a um sinfonismo com maiúsculas. Por outro lado, o sentido da paródia, a inconfundível filiação de certos motivos e, acima de tudo, a incontestável sabedoria da programação tímbrica, irmanam o autor das duas obras como pessoa única. Deixando de lado o estrondoso *finale*, os outros três andamentos — muito especialmente o soberbo tempo lento — representam as melhores páginas estritamente sinfônicas até esse momento elaboradas pelo compositor.

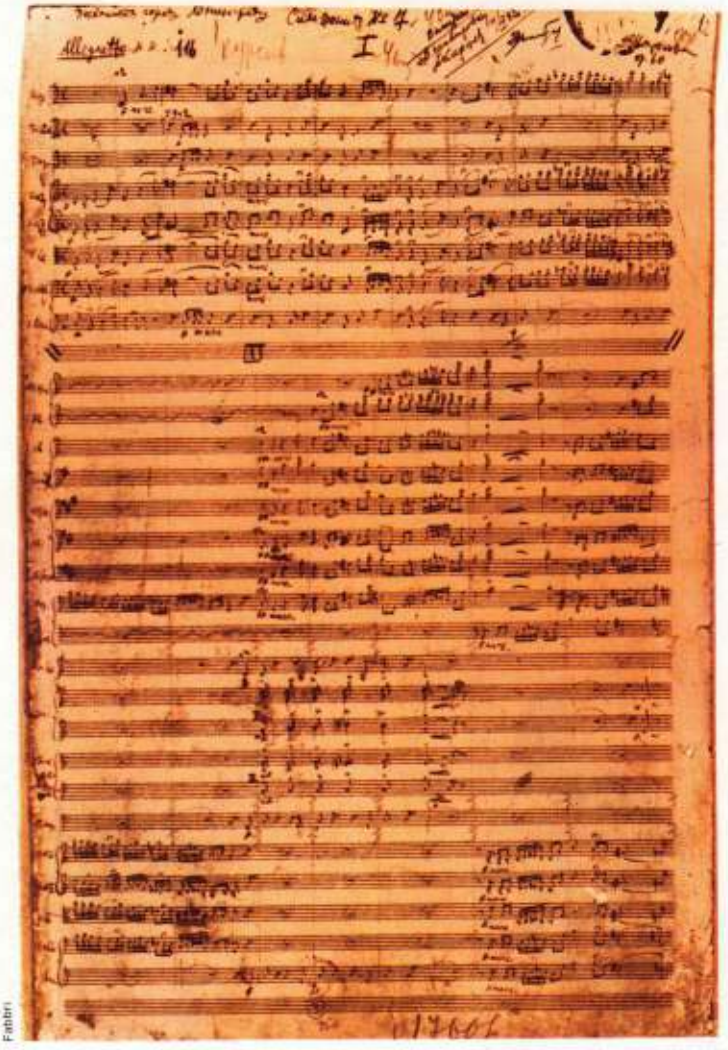
Dois anos depois, em 1939, Chostakovitch redigiu a sinfonia em si menor, op. 54. Talvez o maior atrativo desta obra resida no seu caráter híbrido: ao mesmo tempo que respeita o caminho traçado pela 5.ª — simplicidade formal, claro tematismo, tonalidade reconhecível, estrutura precisa —, regressa, com uma certa nostalgia, ao universo da 4.ª, sobretudo ao seu mahlerianismo. O *largo* inicial é uma página reflexiva, com uma seção central em que a orquestra parece emudecer para se sintetizar na voz queixosa do corne-inglês, que entoa repetidamente um motivo de quatro notas em constante flutuação de fá maior a fá menor, a que as trombetas respondem com o tema de marcha que Mahler concebera no centro do *andante* da sua 9.ª O *finale* da peça, pretensamente grotesco, transforma em sarcasmo a ironia da 1.ª e o jogo burlesco da 3.ª

A sinfonia *Leningrado* torna a relacionar o músico com os acontecimentos reais mais diretos. Hoje em dia há uma superabundância de teses explicativas da filosofia da obra: Volkof/Chostakovitch atribuem um grande caráter fúnebre à partitura, o réquiem pela Leningrado anterior ao stalinismo, enquanto Roy Blokker sugere a surpreendente idéia de que o tema celebérrimo de *A Viúva Alegre*, que Chostakovitch parodiou no primeiro andamento — e que Bartók empregou, depois, no seu *Concerto de Orquestra*, parodiando Chostakovitch — possuía um significado duplo, já que o compositor pensava utilizá-lo como modelo de libertação e vitória no caso de a Alemanha ganhar a guerra. Esta tese de Blokker é, obviamente, disparatada: quanto à proposta de Volkof, é demasiado rebuscada. Com todos os matizes que se queira, há que aceitar a sinfonia n.º 7 como o que é, uma composição patriótica, conturbada e dramática.

O discutido primeiro andamento, apesar do seu famoso e repetitivo crescendo em forma de marcha, contém uma carga de provocação e excitação condicionada do ouvinte, de modo algum indigna de ser estudada. Esta passagem, representação mecanista de um exército em movimento, com o seu tema em *ostinato* que pode chegar a converter-se em tortura mental, é um exemplo explosivo que Chostakovitch sujeita à reação do ouvinte. Os andamentos centrais, *scherzo* e *adagio*, soam mais a Prokofief do que a Chostakovitch, mas têm uma relevância musical que, em contrapartida, está vedada ao aparatoso *finale, happy end* sinfônico pouco convincente.

Depois da miséria dissimulada a toque de pratos da 7.ª, surge a paisagem profundamente triste da sensacional sinfonia n.º 8, em dó menor, op. 65, obra de 1943. Pode afirmar-se que, por meio desta página, não tão apreciada pelo público como a sua importância exigiria, Chostakovitch atinge a maturidade como sinfonista: é uma grande sinfonia, não só pela duração — cerca de uma hora — ou pela extensão de meios — quase a mesma orquestra de *Leningrado* — mas também pela profundidade da sua expressão musical, pela «organicidade» da sua trama e pela

A 7.ª sinfonia, que Chostakovitch concluiu em 1941, converteu-se imediatamente no símbolo da resistência antinazi. Embaixo: um soldado comprando um bilhete para assistir a uma audição da obra em Leningrado.

Novosti

«A 7.ª sinfonia», disse Chostakovitch, «foi a mais popular das minhas obras. Mas entristece-me que nem sempre tenham percebido do que se trata, apesar de tudo estar claro na música.» Em cima: página autógrafa da partitura.

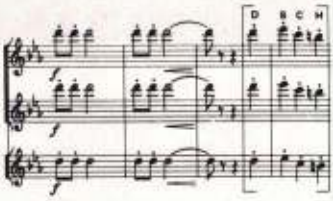
inter-relação temática de todos os segmentos da composição.

A estrutura apoia-se num plano muito original, que consiste em cinco andamentos: um *adagio*, dois *scherzos*, uma *passacaglia* e um *allegretto*, estando unidos os três últimos tempos. Há também um certo sentido cíclico, manifestado no reaparecimento do clímax do *adagio* inicial na ligação entre o segundo *scherzo* e a *passacaglia*, bem como nos compassos anteriores à coda. Convém referir um dado que, julgamos, não foi citado por nenhum estudioso da partitura: numa espantosa demonstração de proporcionalidade arquitetônica, o número de compassos existente entre o início da obra e o primeiro aparecimento do mencionado clímax e entre a sua derradeira apresentação, no *finale*, e a conclusão da peça é exatamente o mesmo: 156 barras de compasso. O cerne da obra, onde Chostakovitch atinge graus de profundidade quase religiosa, é a bela passacalhe: não existe nela um único forte e todo o tecido musical se desenvolve mediante a amarga cantilena das cordas, secundada, por vezes, pela flauta, que evoca, num ritmo próximo do universo de Bach, um ambiente sombrio de solidão sem rebeldia, tingido de contida tristeza. Poucas vezes o isolamento e a ruptura do espírito humano por causa da guerra foram sugeridos com mais veemência e, ao mesmo tempo, com mais pudor e contenção.

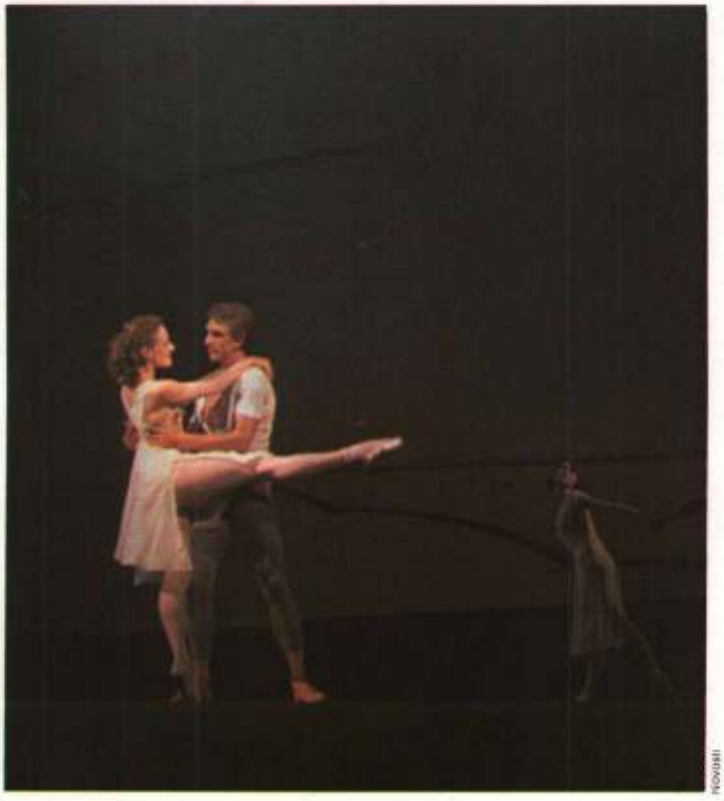
Em 1945 chegou a 9.ª sinfonia, em mi bemol maior, op. 70, página em que, numa inesperada reviravolta em relação à obra precedente, Chostakovitch parece ter acumulado todo um universo de fantasmagoria grotesca para transformar em sarcástica verrina a sua torrente de ironia particular, especialmente nos andamentos extremos: o primeiro dos cinco andamentos — os três últimos estão unidos, tal como na 8.ª, sendo a sua duração quase metade desta — é a seqüência mais delirantemente cômica concebida pelo autor, com um rufo de caixa erigido em protagonista discursivo e um trombone que tenta, aos saltos, restabelecer a tonalidade. Por outro lado, o *moderato*, situado em segundo lugar, não deixa de evocar, com as suas flutuações entre modo maior e modo menor, o cosmos cansado da 8.ª, como uma tímida demonstração de que, por detrás da careta e do cinismo, se esconde um frio desespero. Certamente, era inesperada esta música após a vitória bélica.

Sinfonias do «degelo»

Entre a 9.ª e a 10.ª mediaram oito anos. A sinfonia n.º 10, op. 93, data de 1953, ano da morte de Stalin. No livro de Volkof encontram-se várias explicações esclarecedoras sobre a obra — diz-se que o demoníaco segundo tempo representa o compositor a dançar ao ritmo de Stalin —, mas a verdade é que a música é extremamente explicativa por si mesma, pois, conquanto a 10.ª se erga como a peça mais abstrata do ciclo, encontramos nela uma das mais singulares manifestações de subjetivismo musical imagináveis.

Neste caso, a unidade sinfônica é favorecida pela utilização de um motivo celular, uma espécie de *Urthema* bruckneriano, que irá penetrando por todas as juntas da obra até consolidar a sua integridade quase monolítica. Quase no início, ouve-se este motivo-base que consiste numa dupla figura ascendente por intervalos de segunda, uma tríade de semínimas, confiada aos violoncelos e contrabaixos. Esta figura atua, na introdução, como um baixo contínuo, ouvido umas vezes em movimento direto e outras retrógrado, sustentando a textura polifônica exposta pelo resto das cordas. A estrutura toma a forma de um arco de intensidade, cujas seções seriam prelúdio-clímax-anticlímax, numa estilização do processo da sonata. O terceiro andamento contém os fatores mais misteriosos da composição. A primeira seção é como que uma pergunta formulada em *staccato* pelas cordas, que não é mais do que o motivo-base reduzido a colcheias, com o seu perfil alterado métrica e timbricamente. A possível resposta a esta interrogação é a segunda seção e, nela, num estranho *ostinato* que se recusa a fixar-se numa tonalidade concreta — embora dê sempre a impressão de estar quase a «estabilizar» em mi bemol maior ou dó menor — encontramos aquela demonstração de personalismo sonoro apontada mais acima. A idéia é esta: o motivo, formado pelas notas ré, mi bemol, dó e si, escrever-se-ia, no sistema germânico de notação por letras do alfabeto, D-S-C-H, que não são mais do que as iniciais do nome do compositor (*D*mitri) e do sobrenome (*Sch*ostakowitsch, na ortografia alemã):

O referido motivo reaparece na conclusão da obra, dominando o plano sonoro nas derradeiras páginas da partitura, como uma definitiva afirmação pessoal do criador no contexto da sua produção.

As sinfonias n.os 11 e 12, de 1957 e 1961, significam uma certa quebra da inspiração criadora de Chostakovitch, sobretudo no caso da segunda peça citada. A sinfonia n.º 11 apresenta um contraste variado entre o caráter estático do seu primeiro andamento, «A Praça do Palácio» *(adagio)*, e a violência quase animal do segundo, «Nove de Janeiro» *(allegro)*, que comporta uma seqüência particularmente brutal, aquela em que, durante mais de quarenta compassos, o compositor parece «deixar em liberdade» a enorme bateria de percussão, que se desfaz num ensurdecedor bombardeamento de decibéis. Embora carecendo da coesão formal de outras páginas, é uma partitura de inequívoca importância, o que não pode dizer-se da obra imediata: a n.º 12 baseia-se em grande parte do materia temático da obra precedente mas os seus quatro anda-



Novosti

C.M. I.G.D.A.

Em cima: o poeta Yevgeni Evtuchenko, cujo polêmico poema Babi-Yar *foi utilizado por Chostakovitch para a sua sinfonia n.º 13.*

A sinfonia n.º 11, composta por Dmitri Chostakovitch em 1957, com o subtítulo de O Ano de 1905, *foi galardoada com o Prêmio Lenin, em 1958. À esquerda: cena da referida obra numa adaptação a bailado.*

mentos — «Petrogrado em Revolução», «Razliv», «Aurora» e «Amanhecer da Humanidade», ligados entre si segundo o esquema *moderato, adagio, allegro e moderato* — não possuem o carácter natural dos andamentos da n.º 11.

As três últimas sinfonias

A sinfonia n.º 13, de 1962, tem a característica de ser uma música perfeitamente adequada a um texto, neste caso de Evtuchenko. Não se trata de um acrescentamento coral, mas de uma fusão em que o texto faz nascer a música, numa simbiótica fusão de palavra e som. Nenhuma sinfonia precedente pode comparar-se fonicamente com esta, pois que a sua sonoridade parda, afastada de todo o brilho, é quase nova no universo do compositor. A tudo isso não é estranha a influência de Mussorgski, que Chostakovitch tomou como inspiração no seu tratamento das vozes. Tal como na 10.ª, verifica-se aqui uma solidez estrutural peculiar: se ali existia uma célula temática unificadora, em *Babi-Yar* esta célula possui caráter tímbrico, pois é o dobre de um sino que se ouve nos cinco andamentos. É uma sinfonia de sensações, rebuscadas através de um depurado tratamento tímbrico: até a umidade e o frio têm cabimento no seu leque perceptivo. Talvez seja esta a página mais «física» de Chostakovitch e com isso chegamos ao dado do seu acentuado subjetivismo, pessoal e histórico. Como obra do seu tempo e do seu ambiente, reflete aquele momento em que, depois da ilusão das promessas e do «degelo», surgia a recôndita convicção de que a esperança podia muito bem ser falsa.

Assim, em 1962, quando «tudo é futuro», Chostakovitch começou a sua sinfonia mais estranha e sombria, evocando nela as numerosas vítimas do anti-semitismo durante a guerra.

Em Babi-Yar não há
[monumentos.
O abrupto barranco é como
[uma lousa.
Estou aterrado.
Hoje sou tão velho
como todo o povo judeu.

«Humor», defesa sensacional da troça com liberdade, é o melhor *scherzo* redigido pelo músico enquanto «Na Loja», retrato da mulher soviética, alberga, espiritual e materialmente, os ecos de *Katerina Ismailova*. «Temor», seqüência lúgubre e tensa, com cantos do coro masculino contra a voz surda de um bombo, traduz os medos das «purgas» e condenações stalinianas:

E, quando escrevo estas
[linhas,
talvez inconscientemente
[rápidas,
escrevo-as com o único
[temor
de não o fazer
[suficientemente depressa.

«Uma Carreira» lembra-nos que, segundo a Igreja, «Galileu era um homem perverso e sem sentido» e que outro colega «sabia, como ele, que a Terra girava em volta do Sol, mas tinha uma família a sustentar», para acrescentar, num plácido clima de valsa, «mas, como o tempo demonstrou, foi mais sábio quem não teve sentido». No final, com uma transformação do tema no motivo D-S-C-H, o texto diz: «Eu sigo o meu percurso sem procurar fazer carreira.»

A sinfonia n.º 14 marca o ponto mais elevado da criatividade sinfônica de Chostakovitch. Escrita em 1969, para dois solistas vocais — so-

Chostakovitch dedicou a Britten, um dos seus poucos amigos no Ocidente, a sinfonia n.º 14. Na fotografia de baixo, o músico britânico aparece ao lado de Chostakovitch, depois de um concerto do primeiro em Moscou, a 25 de dezembro de 1966.

Novosti

prano e baixo —, cordas e percussão, é uma abordagem do fenômeno da morte sob a sua perspectiva mais exterior, a do memento, a oração fúnebre. Esta viagem dantesca realiza-se pela mão de poemas de García Lorca, Küchelbecker, Apollinaire e Rilke. Aquilo que, na obra anterior, era evocação do passado por um indivíduo em atitude de vida, nesta é meditação de uma experiência por um protagonista em atitude de morte. Nunca a voz «privada» do compositor foi tão explícita numa obra sinfónica. Para isso, pela primeira e única vez no ciclo, Chostakovitch recorre a uma série de doze sons, não com caráter estrutural, mas expressivo. Se existe um centro ideológico na peça, encontra-se na macabra valsa, interpretada *col legno*, que acompanha o poema «Na Prisão», de Baudelaire. Esta é a outra morte, a do silêncio, a da imposição. O baixo canta:

O dia terminou. Sobre
[a minha cabeça
a tocha consome-se,
[rodeada de trevas.
Tudo está calmo. Só há
[duas pessoas
na cela:
o meu pensamento e eu.

A sinfonia n.º 15, em lá maior, op. 141, data de 1971. Chostakovitch olha para trás e passa em revista, sem acrimónia nem rancor, o seu passado e a sua obra. Há, na peça, citações de muitas obras, num percurso peculiar por meio do qual o músico recria a «sua carreira». Mesmo os motivos alheios empregados pelo autor podem reconhecer-se, se se inverterem, como páginas próprias do artista: as referências a *Guilherme Tell*, de Rossini, e ao *Crepúsculo dos Deuses* e ao *Tristão*, de Wagner, transformam-se, em determinados momentos, no galope do *finale* da sinfonia n.º 6 ou na valsa mecanista da n.º 7. A coda da obra, talvez a mais objetivamente bela de uma sinfonia do século xx, torna a ecoar, num clima de tranqüilo mistério, os sons compassados da percussão, que ouvíramos na sinfonia n.º 4: o final da viagem passa pela aceitação de si próprio.

O ciclo de quartetos

Dentro da criação de Chostakovitch no campo da música de câmara, o seu ciclo de quinze quartetos ocupa o lugar mais preeminente. Convém assinalar que Chostakovitch só escreveu a sua primeira peça deste gênero em 1938, pelo que a série não cobre toda a sua vida criadora. Não há, portanto, quartetos experimentais de Chostakovitch e o ciclo inicia-se dentro daquela fase que, na rubrica dedicada às sinfonias, classificamos de segunda. Podem distinguir-se três períodos nesta série: um primeiro tempo de consolidação do gênero estaria relacionado com os anos difíceis do período stalinista, de 1938 a 1952, e compreenderia os cinco primeiros quartetos; o segundo escalão incluiria os n.os 6 a 10, num grupo cronológico que vai de 1956 a 1964; finalmente, um último período, de 1966 a 1974, englobaria os cinco quartetos que encerram a série.

Primeiros passos

Já se disse, na biografia, que o quarteto representa, desde a composição do primeiro da série, em dó maior, op. 49, concebido em 1938, a «voz íntima» ou «privada» do compositor; de qualquer modo, os quartetos redigidos antes da chamada época do «degelo» representam o esforço evidente, para o compositor, de escrever para si próprio. O quarteto n.º 1 é quase um exercício de estudante, apesar de o seu autor ter já 32 anos quando o compôs: os seus quatro andamentos, com apenas quinze minutos de duração, mostram um artista descontraído, sereno, que se volve com simplicidade de principiante para a forma clássica, trabalhando, como que a brincar, com esquemas formais como a harmonia a quatro vozes do primeiro andamento ou as variações do segundo.

Chostakovitch só regressou ao mundo do quarteto seis anos mais tarde: fê-lo em 1944, com a segunda página do ciclo, escrita em lá maior. Aqui, encontramo-nos perante uma peça de duração pouco freqüente, trinta e seis minutos, redigida entre as enormes sinfonias n.º 7 e n.º 8; todavia, a peça de câmara não reflete em nada as experiências da guerra, tão crua e contraditoriamente plasmadas nas duas páginas orquestrais: pelo contrário, trata-se de uma composição quase amável, intensa e extrovertida, com um primeiro andamento de anormal intensidade, acentuadamente sinfónico, em que o desenvolvimento, com um *ostinato* em *pizzicati*, cria um ambiente misterioso e tênue. O andamento seguinte faz um amplo uso do recitativo, o terceiro é uma valsa, enquanto o quarto retorna ao esquema de variações, aplicado no segundo andamento da obra anterior, com base num tema quase idêntico ao então utilizado.

As experiências bélicas, com a sua carga de solidão e de descompensação, tomam forma, no entanto, no quarteto n.º 3, em fá maior, de 1946. Encontramo-nos perante aquele que é um quarteto mais descaradamente sinfónico de toda a série. O primeiro andamento, com a intricada dupla fuga que constitui o seu desenvolvimento, engana quanto ao seu caráter, lembrando a aparência desenfreada do quarteto n.º 2; mas o *moderato* que se lhe segue altera drasticamente o panorama, com a rítmica quebrada e sarcástica da sua valsa. O centro da composição é, tal como na sinfonia n.º 8 (com a qual esta obra apresenta enormes semelhanças), uma formidável passacalhe, que desemboca num dramático clímax; findo este, a música desvanece-se na seção conclusiva de forma paralela à da sinfonia referida.

A peça seguinte, redigida em 1949, parece regressar à atmosfera do quarteto n.º 2: nesta composição em ré maior, não há gestos dramáticos nem ousadias especiais; trata-se de uma página simplesmente bela, que segue de perto o modelo em quatro andamentos do quarteto tradicional e em que o ponto de maior novidade é constituído pelas inflexões judaicas entoadas no início da composição. Tanto esta peça como a imediata, o quarteto n.º 5, em si bemol maior, op. 92, foram escritas durante o período de interdição que se seguiu à condenação de Jedanof. A quinta peça do ciclo data de 1952: o primeiro andamento torna a apresentar uma estrutura sinfónica, concedendo especialmente importância ao segundo tema, uma melodia etérea, que, na recapitulação, redundará num final de perfeita «suspensão» mahleriana, a qual enlaça, por su vez, com o *andante* da obr página que dá origem a um valsa inesperada, que torn rá a ouvir-se no último and mento; este abre com recita tivos da violeta e do violon celo e, nele, o autor combin todos os temas dos andamentos anteriores, ampliando, assim, a concepção à escala sinfónica da página.

Uma década de quartetos

Entre 1956 e 1966, Chostakovitch escreveu os quartetos n.os 6 a 10. O primeiro destes, em sol maior, op. 101, foi redigido em 1956. Tal como os precedentes quartetos pares, é uma página transparente, fresca e espontânea, de âmbito quase pastoril. Com uma estrutura clássica em quatro andamentos, o tempo lento volta a ser uma passacalhe, combinado com uma estrutura de variações. O quarteto n.º 7, em fá sustenido menor, op. 108, é uma das partituras mais íntimas e pessoais do artista. Data de 1960 e é dedicado à memória de sua primeira mulher, Nina Varzar. Consta de três andamentos, sendo o primeiro em forma sonata, o segundo uma valsa transfigurada e o terceiro, uma complexa construção canônico-fugada. O tom da obra é, no entanto, pacífico e tranqüilo: a peça foi redigida cinco anos depois do falecimento daquela a quem foi dedicada e Chostakovitch parece ter sublimado a dor da perda numa espécie de retrato ou memória doce e meditativa.

Ainda mais íntimo é o quarteto n.º 8, página em dó menor, igualmente datada de 1960: Chostakovitch escreveu-a no brevíssimo período de três dias, durante a sua visita à cidade de Dresden. Os cinco andamentos da obra, três dos quais têm a indicação de *largo*, são uma combinação de biografia, com constantes referências ao motivo D-S-C-H, símbolo da personalidade do compositor desde a sinfonia n.º 10, e pranto ou elegia pelos devastadores efeitos da guerra. Chostakovitch dedicou a composição «à memória das vítimas da guerra do fascismo», satirizando os dramas bélicos no feroz segundo andamento e na sardónica valsa que se lhe segue. A obra, que se inicia com um fugato sobre o referido motivo de quatro notas, cita também o

Fabbri

Chostakovitch compôs quinze quartetos de cordas entre 1938 e 1974. O 7.°, talvez o mais pessoal e íntimo, foi escrito em 1960 e é dedicado à sua primeira mulher, Nina. Em cima: capa da partitura impressa.

Novosti

Apesar do descontentamento oficial em relação a algumas das suas obras, em 1968 Chostakovitch era já um intocável e estava coberto de honras. À direita: ao lado de altos mandatários, aparece a inaugurar o Congresso da União de Compositores.

primeiro motivo da sinfonia n.° 1, antes de confiar uma solene cantilena ao violoncelo. No segundo *largo* da peça, o quarto andamento, ouvimos a ária de Katerina, da ópera *Lady Macbeth*, antes de o terceiro tempo terminar com uma recapitulação da seção fugada inicial.

Os quartetos n.os 9 e 10 apresentam números de opus consecutivos, 117 e 118. Ambas as composições datam de 1964. A primeira destas peças, em mi bemol maior, é dedicada à terceira mulher do compositor, Irina. Surpreende a doçura do início, que conduz a um *adagio* pelo solo da violeta; no contexto, sobressai o segundo tema, dentro da estrutura de sonata, com a marca inconfundível do autor. Nos quatro andamentos restantes, tem especial interesse o quarto tempo, seqüência lenta e recolhida, baseada num recitativo instrumental com acompanhamento de *pizzicati*. O quarteto n.° 10, em lá bemol maior, arranca de um simples desenho rítmico, com estrutura muito simples, de claro parentesco com o *allegro* inicial do concerto de violoncelo n.° 1. O *allegretto furioso*, que ocupa o segundo lugar, tem particular importância e é uma das seqüências mais exacerbadas do compositor, tanto pela rítmica como pela temática, lembrando o segundo andamento também da sinfonia n.° 10.

Homenagens e despedidas

Os últimos cinco quartetos do ciclo são dominados, como quase todas as obras da última fase de Chostakovitch, pela idéia da morte. O compositor dedicou as quatro primeiras composições desta série final aos primitivos componentes do Quarteto Beethoven, que tinham ido dando a conhecer todas as produções do artista neste campo. O quarteto n.° 11, em fá menor, op. 122, foi escrito em 1966, pouco antes de o músico ter sofrido o primeiro ataque cardíaco. É dedicado à memória de Vassili Chirinski, segundo-violino, durante décadas, do supracitado Quarteto. Trata-se de uma peça breve, com cerca de dezesseis minutos, de caráter elegíaco, não especialmente sombria nem fúnebre: como no caso do quarteto n.° 7, dedicado à memória de sua primeira mulher, Chostakovitch parece ter sublimado a recordação do amigo desaparecido, conferindo aos sete pequenos andamentos da composição um caráter nobre e distante. O quarteto n.° 12 surge dois anos depois, em 1968: desta vez, o destinatário foi Dmitri Tsiganof, primeiro-violino do Quarteto Beethoven. Partindo de um arranque claramente atonal, Chostakovitch elaborou uma estrutura em dois únicos andamentos, o primeiro com cerca de sete minutos e o segundo com aproximadamente vinte. Tal como na peça anterior, o caráter é nobre e sereno mas, neste caso, contém uma maior melancolia. A longa segunda parte explora processos seriais, dentro de um amplo esquema dominado pelo recitativo.

Especialmente singular é o quarteto n.° 13, em si bemol menor, op. 138, escrito em 1970. Aqui, o autor propõe uma estrutura tripartida, dentro de um único andamento: um esquema de estatismo--ação- estatismo, de acordo com as indicações *adagio--doppio movimento-tempo I*. O alvo da dedicatória é, neste caso, Vadim Borisovski, violeta do referido conjunto. É precisamente este instrumento que apresenta, no início da obra, as doze notas que constituirão a base temática da composição. Depois do desencadeamento frenético do período central, a página regressa a um clima nebuloso e pausado, no qual soam especialmente impre-vistas as pancadas rítmicas que os solistas têm de dar com o arco na caixa de madeira dos instrumentos.

O quarteto n.° 14, em fá sustenido maior, op. 142, foi dedicado ao violoncelista do Quarteto Beethoven, Sergei Chirinski. No dia da estréia, o seu dedicatário exclamou: «Esta música enriqueceu a minha vida; graças a ela, sinto que não vivi em vão.» A obra consta de três andamentos, cabendo ao violoncelo a apresentação do material temático em cada um desses três trechos. É especialmente emotiva a citação de um tema da ópera *Lady Macbeth*, aquele que se ouve sobre as palavras «Sergei, meu querido». Chostakovitch elaborou esta composição entre 1972 e 1973.

No ano seguinte, 1974, terminou a série com o quarteto n.° 15, em mi bemol menor, op. 144. Obra de grandes dimensões (trinta e cinco minutos), consta de seis andamentos, todos tempos lentos. A página não apresenta qualquer dedicatória, o que parece dar a entender que se trata de uma mensagem estritamente pessoal e privada do compositor. É uma música pessimista, parcialmente sombria, que, no entanto, se resolve, tal como acontecera na última das sinfonias ou na

sonata de violeta, num clima recolhido e sereno, sem rebeldia nem protestos. Com esta música, Chostakovitch encerrou um ciclo cuja transcendência histórica e pessoal se está a revelar cada dia mais profunda.

Epílogo

A forma como os músicos falam de si ou da sua época varia muito ao longo da história da música. Mozart possuía uma capacidade de abstração tal que lhe permitia redigir partituras festivas nos momentos mais dolorosos da sua vida. Em contrapartida, Beethoven converteu os seus quartetos em diários. Para os românticos, a confissão musical era quase obrigatória. Mas talvez nenhum músico — exceto, talvez, Mahler — tenha conseguido tornar-nos tão participantes, tão «cúmplices» do seu tempo, do seu mundo, da sua vida e das suas experiências como Dmitri Chostakovitch. Na sua música está quase toda a história do século XX: revolução, liberalismo, guerra, alterações sociais, emancipação da mulher, totalitarismo, desencanto, marxismo, anti-semitismo, tomada de consciência, realização pessoal, absurdo da morte, psicanálise, etc.

Se um criador se distingue pela sua voz, isto é, pelo assumir de um estilo e pelo desenvolvimento do mesmo por meio de uma linguagem, Chostakovitch, com a sua «voz» inconfundível das primeiras às últimas obras, será considerado, sem dúvida, um dos criadores mais pessoais e preeminentes deste século.

Catálogo de obras

Óperas e bailados

Os Ciganos, ópera (Puchkin, 1917-1918; destruída) • *O Nariz*, op. 15, ópera (E. Zamyatine, G. Ionine, A. Preys, segundo Gogol; 1930) • *A Idade de Ouro*, op. 22, bailado (A. Ivanovski, 1930) • *Cristóvão Colombo*, op. 23, ópera (1929; perdida) • *O Perno*, op. 27, bailado (V. Smirnof, 1931) • *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, op. 29, ópera (A. Preys, segundo Leskof, 1934) • *O Regato Luminoso*, op. 39, bailado (F. Lopukhof, A. Piotrovski, 1935) • *O Grande Trovão*, opereta (fragmentos, 1940) • *Os Jogadores*, ópera (segundo Gogol, incompleta, 1941) • *Moscou, Bairro Tcheremuchki*, op. 105, comédia musical (V. Mass, M. Chervinski, 1959) • *Katerina Ismailova*, op. 114 (revisão de *Lady Macbeth* 1963) • *Os Sonhadores* (bailado, 1976).

Música de cena

O Parasita, op. 19 (Maiakovski, 1929) • *A Escopetada*, op. 24 (Bezymenski, 1929; perdida) • *Terra Virgem*, op. 25 (A. Gorbenko, N. L'vof, 1929; perdida) • *Rule, Britannia!*, op. 28 (A. Piotrovski, 1931) • *Morte sob Condição*, op. 31 (1931) • *Hamlet*, op. 32 (Shakespeare, 1931-1932) • *A Comédia Humana*, op. 37 (P. Sukhotine, segundo Balzac, 1933-1934) • *Saudação a Espanha*, op. 46 (A. Afinogenof, 1936) • *Rei Lear*, op.58a (Shakespeare, 1940) • *Pátria*, op. 63, divertimento coreográfico (1942) • *Rio Russo*, op. 66, divertimento coreográfico, para *O Grande Rio*, de Simonof (1944).

Música de filmes

A Nova Babilônia, op. 18 (1928-1929) • *Só*, op. 26 (1930-1931) • *O Homem Que Voltei a Encontrar*, op. 33 (1932) • *O Conto do Pope e do Seu Criado Balda*, op. 36 (1934) • *O Amor e o Ódio*, op. 38 (1934) • *A Juventude de Maxime (O Bolchevique)*, op. 41/1 (1934-1935) • *As Companheiras*, op. 41/2 (1934-1935) • *O Regresso de Maxime*, op. 45 (1936-1937) • *Os Dias de Volochayer*, op. 48 (1936-1937) • *O Distrito de Viborg*, op. 50 (1938) • *Os Amigos*, op. 51 (1938) • *O Grande Cidadão*, op. 52 (1.ª parte, 1938) • *O Homem da Espingarda*, ou *Novembro*, op. 53 (1938) • *O Grande Cidadão*, op. 55 (2.ª parte, 1939) • *O Ratinho Estúpido*, op. 56 (1939) • *As Aventuras de Korzinka*, op. 59 (1940; perdida) • *Zoya*, op. 64 (1944) • *A Gente Simples*, op. 71 (1945) • *A Jovem Guarda*, op. 75 (1947-1948). *Pirogof*, op.76 (1947) • *Mitchurine*, op. 78 (1948) • *Encontro sobre o Elba*, op. 80 (1948) • *A Queda de Berlim*, op. 82 (1949) • *Belinski*, op. 85 (1950) • *O Inesquecível Ano de 1919*, op. 89 (1951) • *O Canto de Um Grande Rio*, ou *Unidade*, op. 95 (1954) • *O Moscardo*, op. 97 (1955) • *O Primeiro Escalão*, op. 99 (1956) • *Cinco Dias, Cinco Noites*, op. 111 (1960) • *Tcheremuchki*, (1962) • *Hamlet*, op. 116 (1963-1964) • *Um Ano como Uma Vida*, op. 120 (1965) • *Sofia Perovskaia*, op. 132 (1967) • *O Rei Lear*, op. 137 (1970).

Sinfonias

N.º 1, em fá menor, op. 10 (1924-1925) • N.º 2 *(Outubro)*, em si bemol maior, op. 14 (1927) • N.º 3 *(1.º de Maio)*, em mi bemol maior, com coros, op. 20 (1929) • N.º 4, em dó menor, op. 43 (1935-1936) • N.º 5, em ré menor, op. 47 (1937) • N.º 6, em si menor, op. 54 (1939) • N.º 7 *(Leningrado)*, em dó maior, op. 60 (1941) • N.º 8, em dó menor, op. 65 (1943) • N.º 9, em mi bemol maior, op. 70 (1945) • N.º 10, em mi menor, op. 93 (1953) • N.º 11 *(O Ano de 1905)*, em sol menor, op. 103 (1957) • N.º 12 *(O Ano de 1917)*, em ré menor, op. 112 (1961) • N.º 13 *(Babi-Yar)*, em si bemol menor, baixo, coro de baixos e orquestra, op. 113 (1962) • N.º 14, soprano, baixo e orquestra de cordas e percussão, op. 135 (1969) • N.º 15, em lá maior, op. 141 (1971).

Suites

O Nariz, op. 15a, tenor, barítono e orquestra (1928) • *A Idade do Ouro*, op. 22a (1929-1930) • *O Perno*, op. 27a, ou suíte do bailado n.º 5 (1931) • *Montanhas Douradas*, op. 30a (1931) • *Hamlet*, op. 32a (1932) • Suíte n.º 1, orquestra de *jazz* (1934) • Suíte n.º 2, orquestra de *jazz* (1938) • *Leningrado*, op. 63 (1942) • *Encontro sobre o Elba*, op. 80a (1948) • Suíte de bailado n.º 1 (1949) • Suíte de bailado n.º 2 (1951) • Suíte de bailado n.º 3 (1952) • Suíte de bailado n.º 4 (1952) • *Katerina Ismailova* (1956) • *Sinos de Novorossisk (O Fogo da Eterna Glória*, 1960).

Outras obras orquestrais

O Soldado (c. 1916-1917; destruída) • *Hino à Liberdade* (c. 1916-1917; destruída) • *Marcha Fúnebre em Memória das Vítimas da Revolução de Outubro* (c. 1917; destruída) • *Sinfonia Revolucionária* (c. 1917-1918) • *Scherzo* em fá sustenido maior, op. 1 (1919) • Tema e variações em si bemol maior, op. 3 (1921) • *Scherzo* em mi bemol maior, op. 7 (1924) • *Cristóvão Colombo*, abertura (reconstr. em 1977 por G. Rojedestvenski) • Concerto n.º 1, de piano, trombeta e orquestra de cordas, op. 25 (1933) • *Marcha Cerimonial*, conjunto de sopro (1942) • Concerto de violino n.º 1, em lá menor, op. 77 (1947-1948) • 3 peças, orquestra (1947-1948) • *Abertura Festiva*, op. 96 (1954) • Concerto de piano e orquestra n.º 2, em fá maior, op. 102 (1957) • Concerto de violoncelo e orquestra n.º 1, em mi bemol maior, op. 107 (1959) • Abertura sobre temas do folclore russo e quirguiz, op. 115 (1963) • Concerto de violoncelo e orquestra n.º 2, em dó sustenido menor, op. 129 (1967) • *Prelúdio Fúnebre-Triunfal*, op. 137 (1967) • *Outubro*, op. 131, poema sinfónico (1967) • *Marcha do Exército Soviético*, op. 139, conjunto de sopro (1970).

Obras corais

De Karl Marx aos Nossos Dias, poema sinfónico, solistas, coro e orquestra (1932; inac.) • *A Promessa do Comissário do Povo*, baixo, coro e piano (1942) • *Poemas da Mãe Pátria*, op. 74, meio-soprano, tenor, 2 barítonos, coro e orquestra (1947) • *O Canto das Florestas*, op. 81, oratório, tenor, baixo, coro infantil, coro misto e orquestra (E. Dolmatovski, 1949) • *Um Dia Bonito*, coro infantil e piano (1950) • *10 Poemas sobre Textos de Poetas Revolucionários dos Finais do Século XIX e Princípios do XX*, op. 88, coro *a cappella* (1951) • *O Sol Brilha sobre a Nossa Pátria*, op. 90, cantata, coro infantil, coro misto e orquestra (1956) • *O Primeiro Escalão*, suíte, op. 99-a, coro e orquestra (1956) • Canções populares russas, op. 104, coro *a cappella* (1957) • *Nos Campos Estão as Granjas «Glória»*, coro infantil e misto (1960) • *A Execução de Stepan Razine*, op. 119, cantata, baixo, coro misto e orquestra (Evtuchenko, 1964) • *Ao Encontro da Vida*, ou *Encontrar-Nos-Emos Esta Manhã*, solista e coro (1961) • *Lealdade*, op. 136, coro masculino (Dolmatovski, 1970).

Música vocal

2 fábulas de Krilof, op. 4, meio-soprano e orquestra (1922) • 6 canções sobre versos de poetas japoneses, op. 21, tenor e orquestra (1928-1932) • 4 romanças, op. 46 (Pushkin, 1936) • 6 romanças, baixo e piano, op. 62 (Raleigh, Shakespeare, 1942) • 8 canções folclóricas inglesas e americanas, voz grave e orquestra (1944) • 2 canções, voz e piano (1945) • Ciclo de poesia popular judaica, op. 79, soprano, contrabaixo, tenor e piano (1948) • 2 romanças, op. 84, voz masculina e piano (Lermontof, 1950) • 4 canções op. 86, voz e piano (Dolmatovski, 1951) • 4 monólogos, op. 91, baixo e piano (Pushkin, 1952) • 5 romanças ou canções do nosso tempo, baixo e piano (Dolmatovski, 1954) • 6 canções espanholas, op. 100, soprano e piano (1956) • *Nostalgia do Lar* e *Canto da Paz*, extraídas do op. 80 (1956) • *Ao Encontro da Vida*, extraída do op. 33, canto e piano (1956) • 5 sátiras, op. 108 (1960) • *O Caminho para o Futuro*, extraída do op. 81, canto e piano (1962) • 5 romanças, op. 121, baixo e piano (1965) • *Prefácio à Edição Completa das Minhas Obras e Breves Reflexões a Propósito deste Prefácio*, op. 123, baixo e piano (1966) • 7 romanças, op. 127, soprano e trio com piano (Block; 1967) • *Primavera, Primavera*, op. 128, baixo e piano (Pushkin, 1967) • 6 poemas, op. 143, contrabaixo e piano (M. Tsvetaeva; 1973) • Suíte, op. 145, baixo e piano (Miguel Ângelo, 1974) • 4 poemas do capitão Lebiadkine, op. 146, baixo e piano (Dostoievski, 1974) • Transcrição de *A Canção da Pulga*, de Beethoven, baixo e orquestra (1975).

Quartetos

N.º 1, em dó maior, op. 49 (1938) • N.º 2, em lá maior, op. 68 (1944) • N.º 3, em fá maior, op. 73 (1946) • N.º 4, em ré maior, op. 83 (1949) • N.º 5, em si bemol maior, op. 92 (1952) • N.º 6, em sol maior, op. 10 (1956) • N.º 7, em fá sustenido menor, op. 108 (1960) • N.º 8, em dó menor, op. 110 (1960) • N.º 9, em mi bemol maior, op. 117 (1964) • N.º 10, em lá bemol maior, op. 118 (1964) • N.º 11, em fá menor, op. 122 (1966) • N.º 12, em ré bemol maior, op.133 (1968) • N.º 13, em si bemol menor, op.138 (1970) • N.º 14, em fá sustenido maior, op. 142 (1972-1973) • N.º 15, em mi bemol menor, op. 144 (1974).

Outras obras de câmara

Trio n.º 1, op. 8, violino, violoncelo e piano (1923) • 3 peças, op. 9, violoncelo e piano (1923, perdida) • 2 peças, op. 11, octeto ou orquestra de cordas (1924-1925) • 5 trechos para orquestra de câmara, op. 42 (1935) • Quinteto de piano, em sol menor, e quarteto de cordas, op. 57 (1940) • Trio n.º 2, em mi menor, op. 67, violino, violoncelo e piano (1944) • Concerto de violino e orquestra n.º 1, em lá menor, op. 77 (1947-1948) • Sonata de violino e piano, op. 134 (1968) • Sonata de violeta e piano, op. 147 (1975).

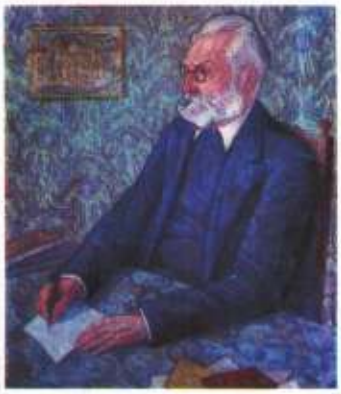
Obras de piano

2 prelúdios, op. 2 (1919) • 5 prelúdios (1920) • 3 danças fantásticas, op. 5 (1922) • Suíte em fá sustenido menor, 2 pianos, op. 6 (1922) • Sonata n.º 1, op. 12 (1926) • *Aforismos*, op. 13 (1927) • 24 prelúdios (1932-1933) • Polca de *A Idade do Ouro* (1935 e 1962) • Sonata n.º 2, op. 61 (1942) • *Caderno das Crianças*, op. 69 (1944-1945) • 24 prelúdios e fugas, op. 87 (1950-1951) • Concertino para dois pianos, op. 94 (1953) • *Danças das Bonecas* (1952-1962) • *Tarantela*, extraída do op. 97, 2 pianos (1963).

Orquestrações

Tea for two, op. 16 (V. Youmans, 1928) • 2 peças para conjunto de sopro, op. 17 (D. Scarlatti, 1928) • *Boris Godunof*, op. 58 (Mussorgski, 1940) • Polca Vergnügungszug (J. Strauss II, 1940) • *O Violino de Rothschild* (Fleishman, 1944) • *Khovanchtchina*, op. 106 (Mussorgski, 1959) • *Cantos e Danças da Morte* (Mussorgski, 1962) • 2 coros, op. 124 (Davidenko, 1962) • Concerto de violoncelo, op. 125 (Schumann, 1963).

Cronologia



Retrato de Miguel de Unamuno, por Juan Echevarria.

Ilustração de De Chirico para Les Caligrammes, *de Apollinaire.*

Nu Deitado, *obra do pintor italiano Amedeo Modigliani.*

Óleo de Joan Miró, intitulado Interiores Holandeses *(1928).*

Ano	Música	Literatura	Arte
1913			Uma obra do primeiro pintor cubista português Amadeu Souza Cardoso no Museu de Arte Moderna, de Paris
1914	n. M. Oahna Webern: *Peças para Orquestra*, op. 10 Prokofief: *Suite Cita* Casella: *Noite de Maio*	Unamuno: *Niebla* Joyce: *Dubliners* Coelho Neto: *Rei Negro*	Kandisnki: *Improviso* Picasso: *Jogador de Cartas* Kokoschka: *Tempestade* Juan Gris: *Persiana de Sol*
1915	Debussy: *12 Estudos* Alban Berg: *Peças para Grande Orquestra*	Kafka: *A Metamorfose* Ortega Y Gasset: *Meditaciones del Quijote*	Duchamp: *A Casada Despida pelos Seus Solteiros* Klee: *Arquitetura Espacial*
1916	m. Max Reger e Granados n. Menuhin e Dutilleux	Sergei A. Essenine: *Poesias*	De Chirico: *As Musas Inquietantes* Modigliani: *Paul Guillaume* Sorolla: *Crianças na Praia*
1917	Satie: *Parade* Prokofief: *Sinfonia Clássica*	Maiakovski: *Ode à Revolução* Vicente Hudrobo: *Horizonte Quadrado* Almada Negreiros: *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*	Modigliani: *Nu Recostado* Rouault: *Velho Clown* Utrillo: *Notre Dame*
1918	m. Debussy e Cui Stravinsky: *Ragtime; História do Soldado* Satie: *Sócrates*	Apollinaire: *Caligrammes* Proust: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*	Manifesto dadá Kokoschka: *Pagãos* Gorsz: *Enterro de Oscar Panizza*
1919	Ravel: *La valse* Bartók: *O Mandarim Maravilhoso* Falla: *O Tricórnio* Prokofief: *O Amor das Três Laranjas*	E. Pound: *Os Santos* Manuel Bandeira: *Carnaval* Lima Barreto: *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*	Tatline: projeto de monumento para a III Internacional El Lissitzky: *Bate nos Brancos com a Cunha Vermelha* Bonnard: *Nu em Frente do Espelho*
1920	Turina: *Sinfonia Sevilhana* Villa Lobos inicia a série de *Choros*	Valle-Inclán: *Luzes da Boêmia; Divinas Palavras* Valéry: *O Cemitério Marinho* Hasek: *O Bom Soldado Svejk*	Léger: *O Mecânico* Theo van Doesburg: *Pintura Pura* Solana: *A Espanha Negra*
1921	m. Saint-Saëns Os Bailados Suecos Alban Berg: *Wozzeck* Honegger: *O Rei David*	Pirandello: *Seis Personagens à Procura de Um Autor* André Breton: *Os Campos Magnéticos* Montale: *Ossi di seppia*	Mondrian: *Composição com Vermelho, Amarelo e Azul* Fujita: *Nu Recostado com Gato* Picasso: *Três Músicos*
1922	n. Xenakis	Joyce: *Ulisses* Mansfield: *A Festa no Jardim* Martin du Gard: *Les Thibault*	Miró: *A Espiga de Trigo* Arp: *Peitilho de Camisa e Garfo* Semana de Arte Moderna no Brasil
1923	n. Ligeti Stravinsky: *Bodas* Schönberg: *Peças para Piano*, op. 23	Rilke: *Elegias de Duino; Sonetos a Orfeu* Jorge Guillén: *Cântico*	Auguste Perret: *Igreja de Le Raincy* Arp: *Forma Unida ao Infinito* Max Beckmann: *O Baile de Baden-Baden*
1924	n. Nono e Joly Braga Santos m. Puccini, Fauré e Busoni Stravinsky: *Concerto de Piano* Luís Freitas Branco: *1.ª Sinfonia*	Manuel Bandeira: *O Ritmo Dissoluto* Mann: *A Montanha Mágica* Rafael Alberti: *Marinheiro em Terra* Gabriela Mistral: *Ternura*	Manifesto surrealista Gabo: *Construção em Metal e Vidro* Moholy-Nagy: *All* Tarsila do Amaral: *Pau-brasil*
1925	m. Erik Satie n. P. Boulez, Berio e M. Constant Prokofief: *2.ª Sinfonia* Ravel: *A Criança e os Sortilégios*	Dos Passos: *Manhattan Transfer* V. Woolf: *Mrs. Dalloway* Scott Fitzgerald: *The Great Gatsby* Kafka: *O Processo*	Miró: *O Camponês Catalão* Picasso: *Três Bailarinas* Chagall: *O Judeu Errante*
1926	n. Henze Alban Berg: *Suite Lírica para Quarteto de Cordas* Falla: Concerto para cravo e 5 instrumentos Varèse: *Intégrales*	Isaak Babel: *Cavalaria Vermelha* Gabriel Miró: *O Bispo Leproso*	Mies van der Rohe: *Casa Wolf* Miró: *Cão Que Ladra à Lua* Gropius: edifício da Bauhaus
1927	n. P. Henry Stravinsky: *Oedipus Rex*	Proust: *À Procura do Tempo Perdido* Mauriac: *Thérèse Desqueyroux*	Max Ernst: *A Horda* Magritte: *As Cúmplices do Mago*
1928	n. Stockhausen m. Janácek Ravel: *Bolero* Schönberg: *Variações para Orquestra*	Galsworthy: *Forsythe Saga* Garcia Lorca: *Romancero gitano* D. H. Lawrence: *O Amante de Lady Chatterley*	Mies van der Rohe: *Casa Lange* Matisse: *Figura Decorativa sobre Fundo Ornamental* Miró: *Interiores Holandeses* Tarsila do Amaral: *O Abaporu*

Cronologia

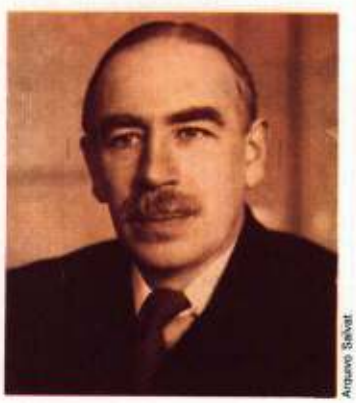
Filosofia, ciência religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
			1913
Bertrand Russel: *O Nosso Conhecimento do Mundo Exterior* Ramón y Cajal: *Estudos sobre Degeneração e Regeneração do Sistema Nervoso*	Carranza (México) Bento XV, papa Começo da Primeira Guerra Mundial Estabelecimento da Mancomunidade de Catalunha Protetorado britânico sobre o Egito	Inauguração do canal do Panamá Primeiros estudos sobre o comportamento (Watson)	1914
Croce: *Filosofia do Espírito*	A Itália une-se à Entente A Bulgária une-se à Aliança Derrotas russas	Aeroplano metálico (Junkers)	1915
Einstein: *Elementos da Teoria da Relatividade Geral*	Morre Francisco José Portugal entra na guerra ao lado dos Aliados	Onda curta dirigida (Marconi) Próton (Thomson)	1916
Lenin: *O Estado e a Revolução* Freud: *Introdução à Psicanálise*	Lenin regressa à Rússia Rússia: queda da monarquia, governo de Kerenski, Revolução de Outubro, tratado de Brest-Litovsk EUA e Grécia unem-se aos Aliados México: Constituição progressista	Patologia sexual (Hirschfeld)	1917
Spengler: *A Decadência do Ocidente*	Capitulação da Áustria-Hungria e da Alemanha Execução do czar e família	Aeroplano ligeiro (Klemen)	1918
John B. Watson: *A Psicologia do Ponto de Vista de um Behaviorista* Saussure: *Curso de Linguística Geral* Huizinga: *O Outono da Idade Média*	Tratado de Versalhes É criada a Sociedade das Nações Alemanha: malogro da revolução espartaquista III Internacional	Desintegração do átomo (Rutherford) Filme sonoro (Vogt, Engl, Masolle)	1919
Keynes: *As Conseqüências Econômicas da Paz* Maritain: *Arte e Escolástica*	Tratado de Sèvres: desmembramento do império otomano Alemanha: aparece o Partido Nazi Índia: resistência passiva de Ghandi		1920
	Desastre espanhol em Annual Itália: Mussolini funda o Partido Nacional Fascista Independência da Irlanda	Inicia a publicação a revista *Seara Nova* Teoria da hereditariedade (Baur, Fischer, Lenz) Mutações por radiação (Muller) Insulina (Mackad, Best, Benking)	1921
Wittgentstein: *Tractatus logico-philosophicus* Levy-Bruhl: *A Mentalidade Primitiva*	Mussolini toma o poder Primeira travessia aérea do Atlântico Sul (Lisboa-Rio de Janeiro) pelos aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral	Autogiro (De la Cierva) Radar (Taylor, Young) Semana de Arte Moderna (no Brasil)	1922
György Luckács: *História e Consciência de Classe*	Ataturk (Turquia) Espanha: sublevação de Primo de Rivera; diretório militar (1923-1925) França ocupa o Ruhr Alemanha: *putsch* de Munique	Vacina antidiftérica e antitetânica (Gaston Ramon)	1923
Hitler: *Mein Kampf*	Stalin (Rússia) Elias Calles (México) Morte de Lenin Proclamação da República Popular da Mongólia	O físico russo Leonidas Theremine inventa o primeiro instrumento de música eletrônica	1924
Carnap: *Construção Lógica do Mundo* Gandhi: *Experiências de Verdade*	Espanha: diretório civil (1925-1930) Supressão da Mancomunidade da Catalunha Itália: proclamação do Estado fascista	Química macromolecular (Staudinger) Liquefação do carvão (Fischer, Tropsch)	1925
Fundação do Círculo Lingüístico de Praga	Hiro-hito (Japão) Termina a guerra de Marrocos Portugal e Polônia: golpe de estado dos militares	Byrd voa das ilhas Svaalbandl até ao Pólo Sul e volta em 16 horas Televisão (Logie Baird)	1926
Malinowski: *Sexo e Repressão na Sociedade Primitiva*	Destituição de Trotski	Ligação telefônica transoceânica (Marconi)	1927
Paulo Prada: *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a Tristeza Brasileira* Margaret Mead: *Adolescência, Sexo e Cultura em Samoa* Fermi: *Introdução à Física Atômica*	Carmona, presidente de Portugal Pacto Briand-Kellog (renúncia à guerra como meio de resolver os conflitos).	Penicilina (Fleming) Teletipo (Morkrun, Kleinschmidt)	1928

Arquivo Salvat

Aquarela que representa o bombardeamento de Verdum, em 1916.

Arquivo Salvat

O exército e o povo russo em marcha para a Duma (1917).



Arquivo Salvat

O economista britânico John Maynard Keynes (1883-1946).

Arquivo Salvat

Fotografia do C. 24, o autógrafo inventado por Juan de la Cierva.

Cronologia

Capa do romance de Rómulo Gallegos Dona Bárbara *(1929).*

Perspectiva de Nova Iorque, com o Empire State Building ao fundo.

Guernica, *quadro de Picasso que se conserva no Museu do Prado.*

Página de O Pequeno Príncipe, *de Antoine de Saint-Exupéry.*

Ano	Música	Literatura	Arte
1929	n. Mayuzumi m. Messager Hindemith: *Notícias do Dia* Berg: *O Vinho*	Faulkner: *O Som e a Fúria* Hemingway: *Adeus às Armas* Eluard: *O Amor, a Poesia* Rómulo Gallegos: *Dona Bárbara*	Mies van der Rohe: pavilhão alemão em Barcelona Le Corbusier: Ville Savoye (1929-1931)
1930	Stravinsky: *Sinfonia dos Salmos* Bartók: *Cantata Profana*	Ferreira de Castro: *A Selva* Jean Giono: *Regain* C. Drummond: *Alguma Poesia*	Diego Rivera: Capela de Chapingo Gargallo: *Dançarinas; Profeta*
1931	n. Bussotti e Kelterborn m. d'Indy Szymanowski: *Harnasie* Messiaen: *Offrandes oubliées* Varèse: *Ionisation*	Saint-Exupéry: *Vôo Noturno* Lovecraft: *Nas Montanhas da Loucura* O'Neill: *O Luto Fica Bem a Eletra*	Empire State Building, Nova Iorque Dali: *A Persistência da Memória*
1932	Schönberg: *Moisés e Aarão* Stravinsky: concerto de violino	J. Lins do Rego: *Menino de Engenho* Céline: *Viagem ao Fim da Noite* Huxley: *Admirável Mundo Novo* Hammet: *O Falcão de Malta*	Giacometti: *Palácio às Quatro da Manhã* Chagall: *A Queda do Anjo*
1933	n. Penderecki Strauss: *Arabella* Stravinsky: *Perséfone*	Érico Veríssimo: *Clarissa* Malraux: *A Condição Humana* Garcia Lorca: *Bodas de Sangue* Salinas: *La voz a ti debida* Gilberto Freyre: *Casa Grande e Senzala*	Aalto: Sanatório de Paimio Ammann e Strauss: Golden Gate, S. Francisco (1933-1937) Julio González: *Angel Matisse: Bailado*
1934	m. Bruneau Chostakovich: *Katerina Ismailova* Hindemith: *Matias, o Pintor*	Fernando Pessoa: *Mensagem* H. Miller: *Trópico de Câncer* Simenon: *Maigret* Kavafis: *Poemas* J. Lins do Rego: *Bangüê*	Orozco: murais do Palácio de Belas-Artes, México Calder: *Steel Fisch* Giacometti: *Cabeça*
1935	m. Berg e Dukas Berg: *Concerto À Memória de Um Anjo; Lulu*	T. S. Eliot: *Assassínio na Catedral* Giraudoux: *A Guerra de Tróia não Se Dará*	Tanguy: *Encontro das Paralelas* Oscar Dominguez: *A Máquina de Coser Eletrossexual*
1936	m. Glazunof e Respighi Bartók: *Música de Cordas, Percussão e Celesta* Webern: *Variações para Piano* Prokofief: *Pedro e o Lobo; Romeu e Julieta*	Margaret Mitchell: *E Tudo o Vento Levou* M. Hernández: *O Raio Que não Termina* Gilberto Freyre: *Sobrados e Mocambos*	Niemeyer: Ministério da Educação, Rio de Janeiro Wright: Casa da Cascata Gropius: Impington Village Colleges
1937	m. Ravel, Roussel, Szymanowski e Gershwin Bartók: *Sonata de Dois Pianos e Percussão* Chostakovitch: *5.ª sinfonia* Orff: *Carmina Burana*	Santayana: *O Último Puritano*	Orozco: Murais do Palácio do Governador, Guadalajara Picasso: *Guernica* Dufy: *A Fada Eletricidade*
1938	Webern: *Quarteto de Cordas* Honegger: *Joana d'Arc na Fogueira*	Wilder: *A Nossa Cidade* Graciliano Ramos: *Vidas Secas*	Nervi: hangar de aviões, Orbetello Klee: *Parque perto de Lucerna* Brancusi: *Coluna sem Fim*
1939	Rodrigo: *Concerto de Aranjuez* Prokofief: *Alexander Nevski*	Alves Redol: *Gaibéus*, início do movimento neo-realista Steinbeck: *As Vinhas da Ira*	Gropius: Pavilhão da Pensilvânia em Nova Iorque Klee: *Conquista da Montanha*
1940	n. Jorge Peixinho Webern: *Variações para Orquestra* Messiaen: *Quarteto para o Fim do Tempo* F. Lopes Graça: Concerto de piano e orquestra n.º 1	C. Drummond: *Sentimento do Mundo* Miguel Torga: *Bichos* Martin du Gard: *Les Thibault* (1922-1940) Cholokof: *O Dom Tranqüilo* (1928-1940) Agatha Christie: *Dez Negrinhos*	Mies van der Rohe: Illinois Institute of Technology Max Ernst: *Anjo do Pântano* Brancusi: *Pássaro no Espaço*
1941	Honegger: 2.ª sinfonia Egk: *Columbus* Petrassi: *Coro di morti* Frederico de Freitas: *Dança da Menina Tonta* (bailado) n. Emmanuel Nunes	Gerardo Diego: *1.ª Antologia* Brecht: *Mãe Coragem e Seus Filhos* Alberti: *Entre o Cravo e a Espada*	Max Ernst: *Napoleão no Deserto* Delvaux: *O Congresso* Matisse: *As Irmãs*
1942	Schönberg: *Ode a Napoleão* R. Strauss: *Capricho*	Cela: *A Família de Pascual Duarte* Eluard: *Poesia e Verdade* C. Drummond: *José*	Mondrian: *Broadway Boogie Woogie* Magritte: *A Ilha do Tesouro*
1943	m. Schillinger e Rachmaninof Bartók: *Concerto de Orquestra* Orff: *Catulli Carmina*	T. S. Eliot: *Quatro Quartetos* Saint-Exupéry: *Le petit prince* J. Lins do Rego: *Fogo Morto*	Léger: *Ciclistas* (1943-1951) Motherwell: *Pancho Villa, Vivo ou Morto*
1944	Messiaen: *Três Liturgias; Vinte Olhares ao Menino*	M. Bandeira: *Apresentação da Poesia Brasileira* Sartre: *Huis Clos* Camus: *Caligula*	Picasso: *O Homem do Cordeiro* Matta: *A Vertigem de Eros* Tobey: *Radiação Citadina*
1945	m. Webern e Bartók Britten: *Peter Grimes* Honegger: *Sinfonia Litúrgica*	C. Drummond: *A Rosa do Povo* Haushofer: *Sonetos de Moabita* Graciliano Ramos: *Infância*	Siqueiros: murais do Palácio de Belas-Artes (1945-1951), México Sert: Murais da Catedral de Vic

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Ménendez Pidal: *A Espanha do Cid* Cassirer: *Filosofia das Formas Simbólicas*	Exílio de Trotski Pactos de Latrão: criação do Estado do Vaticano EUA: *crack* de Wall Street	Eletroencefalografia (Berger) A IBM constrói a máquina de calcular estatística	**1929**
Ortega y Gasset: *A Rebelião das Massas* Planck: *Princípios de Física Teórica*	Revolução no Brasil: ascensão de G. Vargas ao poder Êxito nazi nas eleições alemãs	Cly de Tombaugh comprova a existência do planeta Plutão Método Ogino-Knaus	**1930**
Husserl: *Introdução à Fenomenologia* Godel: *Avanços Teóricos Formais dos Princípia* Encíclica *Quadragesimo Ano*, Pio XI	Espanha: abdicação de Afonso XIII Alcalá Zamora, presidente da II República; Azaña, chefe do governo É constituída a Commonwealth	Cérebro eletrônico (Bush) Máquina de barbear elétrica (Schick) Vacina antitosferínica (Leslie, Gardner)	**1931**
Planck: *Os Caminhos do Conhecimento Físico*	Estatuto de autonomia da Catalunha *New Deal*, de Roosevelt Brasil: Revolução constitucional de S. Paulo	Nêutron (Chadwick) Positron (Anderson) Deutério (Urey)	**1932**
Tarski: *O Conceito de Verdade nas Linguagens Formalizadas* Barth: *Dogmática Eclesiástica* Fermi: *Teoria da Relatividade Beta*	Portugal: regime de Salazar Roosevelt (EUA) Hitler, chanceler do Reich Espanha: governo de Lerroux; fundação da Falange	Poder inseticida do DDT (Paul Hermann Müller) Primeira extirpação de pulmão por cancro dos brônquios Máquina de projetar sonora de 16 mm	**1933**
Gabriel Marcel: *Ser e Ter*. Kayserling: *A Revolução Mundial e a Responsabilidade do Espírito*	Alemanha: «Noite das Facas Longas»; Hitler, presidente China: a «Longa Marcha» Getúlio Vargas (Brasil): Nova Constituição	Ciclotron (Lawrence) Fissão do átomo (Fermi) Iconoscópio (Zworykine)	**1934**
Hilbert e Bernays: *Fundamentos de Matemáticas* Reischenbach: *Teoria da Probabilidade*	Hitler restabelece o serviço militar obrigatório Itália ataca a Etiópia	Sulfamidas (Domagk) Radar (Watson-Watt)	**1935**
Keynes: *Teoria Geral do Emprego, do Juro e do Dinheiro* Trotski: *A Revolução Traída* Montessori: *A Criança em Família*	Espanha: vitória eleitoral da Frente Popular; rebenta a Guerra Civil Inglaterra: Eduardo VIII, Jorge VI Eixo Berlim-Roma: pacto Antikomintern Hitler ocupa a zona desmilitarizada do Reno		**1936**
Talcott Parsons: *A Estrutura da Ação Social* Guardini: *O Senhor*	Brasil: Constituição de 10 de Novembro; início do Estado Novo de G. Vargas Pio XI condena o nazismo Começa a guerra entre o Japão e a China	Cortisona (Kendall)	**1937**
Goldsmith: *Genética Fisiológica* Montessori: *O Segredo da Infância* Sartre: *A Nausea*	Alemanha anexa a Áustria e reivindica os Sudetas Conferência de Munique IV Internacional	Náilon (Carothers) Fissão do urânio (Hahn e Strassmann)	**1938**
Tinbergen: *Estudo Estatístico das Teorias do Ciclo Económico* Rahner: *Espírito do Mundo*	Pio XII, papa Espanha: fim da Guerra Civil, Franco no poder	Microscópio eletrônico (Zworykine) Primeiro avião a jato	**1939**
Mao Tsétung: *A Nova Democracia* Santayana: *The Realms of Being* (1927-1940) Quine: *Lógica Matemática*	Churchill, primeiro-ministro inglês Rendição da França; Pétain, chefe de Estado francês Batista (Cuba) Assassinato de Trotski Hitler invade a Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, França, Romênia; Batalha de Inglaterra	Obtenção do plutônio artificial (McMillan e Scaborg) Utilização do radar	**1940**
De Broglie: *Contínuo e Descontínuo*	Hitler invade a Bulgária, Iugoslávia, Grécia e grande parte da URSS Pearl Harbour; EUA entram na contenda Carta do Atlântico	Fator Rh (Landsteiner) Máquina de calcular eletrônica (Vannevar Bush)	**1941**
Schumpeter: *Capitalismo, Socialismo e Democracia* Sanchez Albornoz: *Em torno das Origens do Feudalismo*	Os Aliados detêm o avanço dos alemães e dos japoneses A URSS e o Brasil unem-se aos Aliados Tratado de Sintra (Pacto Ibérico)	Pilha atômica; reator nuclear (Fermi)	**1942**
Sartre: *O Ser e o Nada* Heisenberg: *A Física do Núcleo Atômico*	Derrota alemã em Stalingrado Desembarque aliado em Itália e demissão de Mussolini Reunião de Teerão	Warburg esclarece o processo da fotossíntese	**1943**
Nelson W. Sodré: *Formação da Sociedade Brasileira* Zubiri: *Natureza, História, Deus* Brachet: *Embriologia Química*	França: De Gaulle, presidente do Governo provisório Desembarque aliado na Normandia Conferência de Bretton Woods	Primeiro rim artificial Máquina de calcular automática de seqüências controladas, IBM	**1944**
Popper: *A Sociedade Aberta e os Seus Inimigos* Einstein: *Significado da Relatividade*	Brasil: redemocratização do país Venezuela: Betancourt EUA: Truman Grã-Gretanha: Primeiro governo trabalhista inglês (Attlee)	Estreptomicina (Waksman) Síntese da cortisona (Reichstein)	**1945**

Arquivo Salvat

Interior do ciclotron instalado na Universidade da Califórnia.

Arquivo Salvat

Maria Montessori, eminente pedagoga italiana do século XX.

Arquivo Salvat

Churchill e Roosevelt após a assinatura do Pacto do Atlântico.

Arquivo Salvat

Caricatura do general francês Charles de Gaulle, por Kent.

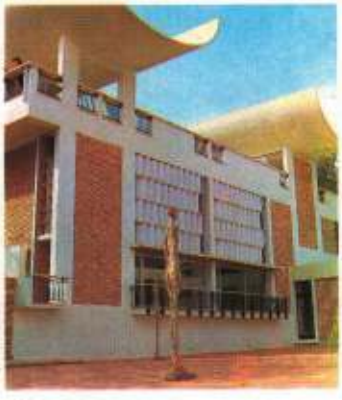
Cronologia

Arquivo Salvat

Retrato do romancista guatemalteco Miguel Ângel Asturias (1899-1974).

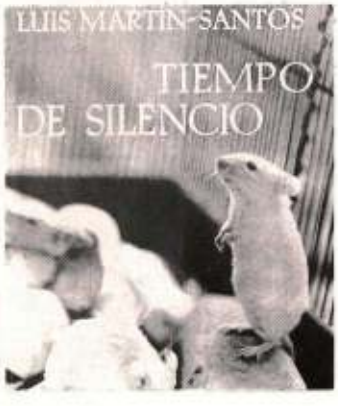
Arquivo Salvat

Rei e Rainha, *escultura de Henry Moore em Dumfries (Escócia).*



Arquivo Salvat

A Fundação Maeght em Saint Paul de Vance, obra de José Luis Sert.



Arquivo Salvat

Capa do romance de Luis Martín-Santos Tiempo de silencio.

Ano	Música	Literatura	Arte
1946	Im. Falla F. Lopes Graça: *Marcha, Danças e Cancões* Schönberg: *Um Sobrevivente de Varsóvia* Britten: *A Violação de Lucrécia*	Astúrias: *O Senhor Presidente* Guimarães Rosa: *Sagarana*	Wright: Guggenheim Museum (1946-1959) Le Corbusier: *Unidade de Habitação*, Marselha (1946-1965)
1947	m. Casella Stravinsky: *Orfeu* Prokofief: *Guerra e Paz*	Lowry: *Debaixo do Vulcão* Camus: *A Peste* Tenessee Williams: *Um Bonde Chamado Desejo*	Gorki: *Agonia* Pevsner: *Mundo* Kans: *Banhista*
1948	m. Viana da Mota, Fr. Lehár, Óscar Schaeffer: *Estudos de Ruídos* Messiaen: *Sinfonia Turangalila* Boulez: *Sonata* Martin: *Gólgota*	Mailer: *Os Nus e os Mortos* Pound: *Os Cantos Pisanos* Manuel Bandeira: *Belo, Belo*	Harrison e Abramowitz: edifício da ONU, Nova Iorque Almada Negreiros: murais da gare marítima da Rocha do Conde de Óbidos (Lisboa) Moore: *Três Figuras*
1949	Guridi: *Quarteto em Lá Menor* Jolivet: *Concerto de Piano* L. Freitas Branco: *Redondilhas de Camões*	Borges: *O Aleph* Orwell: *1984*	Ossip Sadkine: monumento à destruição de Roterdam
1950	m. Miaskovski e Weill Stravinsky: *The Rake's Progress* Henry e Schaeffer: *Sinfonia para Um Homem Só*	Asimof: *Eu, Robot* Ionesco: *A Cantora Careca* Neruda: *Canto Geral*	Pollock: *Uno (n.º 31, 1950)* Matisse: Vitrais dos domínios de Vence Tamayo: mural do Palácio de Belas-Artes (1950-1953), México
1951	m. Schönberg: Esplá: *La forêt perdue* Poulenc: *Stabat mater*	Cela: *A Colméia* Ionesco: *As Notivagas*	Le Corbusier: Chandigarh, Índia Dali: *Cristo de S. João de Cruz* Wols: *Le bateau ivre*
1952	Boulez: *Structures* Prokofief: *7.ª sinfonia* Cage: *Concerto de Piano Preparado*	Hemingway: *O Velho e o Mar* Icaza: *Seis Narrativas*	Gabo: *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* Aalto: Casa da Cultura, Helsinque Rouault: *Noturno Cretão*
1953	m. Prokofief e Bax Fortner: *O Bosque*	Graciliano Ramos: *Memórias do Cárcere* Bradbury: *Crónicas Marcianas* Becket: *À Espera de Godot*	Moore: *Rei e Rainha* Arp: Esculturas da Universidade de Caracas; *Ptolomeu*
1954	Varèse: *Déserts* Dohnányi: *Raposódia Americana* Xenakis: *Metástasis*	Agustina Bessa Luís: *A Sibila* Sagan: *Bom Dia, Tristeza* Butor: *Le passage de Milan* M. Bandeira: *Itinerário de Pasárgada*	Dubuffet: *O Vagabundo*
1955	m. Honegger, Enesco, L. F. Branco Boulez: *Le marteau sans maître* Stravinsky: *Canticum sacrum*	Robbb-Grillet: *O Mirone* Miller: *Panorama da Ponte*	Dali: *Última Ceia* Rauschenberg: *Odalisca*
1956	m. Perosi Nono: *Il canto sospeso* Stockhausen: *Canto do Adolescente*	Guimarães Rosa: *Grande Sertão: Veredas* Dürrenmatt: *A Visita da Velha Senhora* Osborne: *Look back in anger* Sánchez Ferlosio: *O Jarama*	Niemeyer: edifícios públicos de Brasília (1956-1961); planificação de Brasília
1957	m. Sibelius Poulenc: *Les dialogues des Carmélites* Gerhard: *Noneto*	Kerouac: *Na Estrada* Faulkner: *The Town* C. Drummond: *Fala, Amendoeira*	Miró: *Muro do Sol, Muro da Lua* Moore: *Figura Estendida* Calder: *Mobile* para o Aeroporto Kennedy
1958	m. Vaughan Williams Xenakis: *Diamorphoses* Cage: *Concerto de Piano e Orquestra* Berio: *Homenagem a Joyce*	Di Lampedusa: *O Leopardo* Max Frisch: *Biedermann e os Incendiários* Aquilino Ribeiro: *Quando os Lobos Uivam*	Picasso: *Las Meninas* Tamayo: decoração da sala de conferências da Unesco, Paris
1959	m. Villa-Lobos e Martinu Castiglioni: *Movimento continuato* Martin: *O Mistério da Natividade*	José Veiga: *Os Cavalinhos do Platiplanto* Anouilh: *Becket ou a Honra de Deus* Günther Grass: *O Tambor de Lata* Ionesco: *O Rinoceronte*	Magritte: *O Castelo dos Pireneus* Planificação da Ciudad Guayana, Venezuela
1960	Penderecki: *Treno pelas Vitimas de Hiroxima* Nono: *Intoleranza* E. Mahle: *Intervalos*	Clarice Lispector: *Laços de Família* Ginsberg: *Uivo e Outros Poemas* Octavio Paz: *Liberdade sob Palavra* M. Bandeira: *Estrela da Tarde*	Scharoun: Filarmônica de Berlim (1960-1963) Duhart: edifício da ONU em Santiago do Chile
1961	Britten: *A Midsummer Night's Dream* Mompou: *Suite Compostelana* F. Lopes Graça: *Canto de Amor e de Morte*	Jorge de Sena: *Poesia I* Onetti: *O Estaleiro* Cortázar: *Os Prêmios*	Sert: Fundação Maegth, Saint-Paul de Vence Subirachs: imagens da Virgem do Caminho, León
1962	Stravinsky: *O Dilúvio* Messiaen: *Sete Haikai* Ligeti: *Aventuras*	Guimarães Rosa: *Primeiras Estórias* Vargas Llosa: *A Cidade e os Cães* Abee: *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* Carpentier: *O Século das Luzes*	Warohl: *Sopa Campbell* Rasse: *Ela*
1963	m. Poulenc e Hindemith Fortner: *História de Pentecostes, segundo S. Lucas* Mompou: *Os Impropérios*	Cortázar: *Rayuela* Buero Vallejo: *O Concerto de Santo Ovídio* Harold Pinter: *O Amante*	Picasso: *O Pintor e o Modelo* Lichtenstein: *Whaam!* Calder: *Cruz do Sul*

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Jessipow e Gontcharow: *Pedagogia* Josué de Castro: *Geografia da Fome*	Argentina: Perón Processo de Nuremberg Começa a primeira guerra da Indochina (1946-1954)	Fundação da OMS e da UNESCO Telescópio gigante em Monte Palomar	**1946**
Reichenbach: *Elementos de Lógica Simbólica* Mounier: *Que É o Personalismo?*	Nehru: primeiro-ministro indiano Plano Marshall *Criação do Kominform* *Independência da Índia e Paquistão*	Cibernética (Wiener) *O Bell XI ultrapassa a barreira do som* *Grupo Surrealista de Lisboa*	**1947**
Samuelson: Economia: Análise Introdutória Lukácks: *O Jovem Hegel* A. Castro: *Espanha na Sua História*	*Ben Gurion (Israel)* América: criação da OEA Criação do Estado de Israel Primeira guerra israelo-árabe Assassínio de Gandhi Divisão da Coréia	*Transístor*	**1948**
Merton: *Teoria Social e Estrutura Social* Wiener: *Cibernética*	Adenauer (RFA) Mao Tsé-Tung (China) Independência da Indochina Criação da NATO		**1949**
Rostand: *A Biologia e o Futuro da Humanidade* Piaget: *Introdução à Epistemologia Genética*	Balduino I (Bélgica) Começa a guerra da Coréia Pacto entre a China e a URSS Eleição de Getúlio Vargas para a Presidência da República	Começo da produção industrial de antibióticos	**1950**
Tinbergen: *O Estudo do Instinto*	Churchill, primeiro-ministro inglês Europa: criação da CECA Tratado de S. Francisco	Primeira central atômica experimental nos EUA	**1951**
Josué de Castro: *Geopolítica da Fome* Buber: *Nova Maneira de Falar do Judaísmo*	Isabel II (Inglaterra) Pérez Jiménez (Venezuela) Paz Estenssoro (Bolívia) Egito: derrube da monarquia	Primeira bomba H Eritromicina (Waksman)	**1952**
Quine: *De Um Ponto de Vista Lógico* Bultmann: *A Teologia do Novo Testamento*	Rojas Pinilla (Colômbia) Eisenhower (EUA) Kruchtchef, primeiro-secretário do PC da URSS	Estrutura helicoidal ADN (Watson e Compton Crick) Primeira escalada do Everest	**1953**
Anastasi: *Teste Psicológico* Celso Furtado: *A Economia Brasileira*	Derrota francesa em Dien Bien Phu Criação da SEATO Começa a guerra da Argélia (1954-1962)	Vacina antipoliomielítica (Salk e Lépine)	**1954**
Teilhard de Chardin: *O Fenômeno Humano* Aron: *O Ópio dos Intelectuais*	Pacto de Varsóvia Conferência de Bandung Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil	Antipróton (Chamberlain e Segrè)	**1955**
Fromm: *A Arte de Amar*	A URSS invade a Hungria Segunda guerra israelo-árabe Nacionalização do canal de Suez pelo Egito	Descoberta do neutrino	**1956**
De Rougemont: *A Aventura Ocidental do Homem* Popper: *A Miséria do Historicismo*	Criação da CEE e da Euratom Independência do Gana e Malásia Começa a segunda guerra da Indochina (1957-1975)	Lançamento pelos soviéticos do primeiro satélite artificial *(Sputnik I)* Aparece o disco estereofônico	**1957**
Gallbraith: *A Sociedade Opulenta*	João XXIII, papa Khruchtchef, primeiro-ministro (URSS) Frondizi (Argentina) Independência da Guiné-Conakry	Maser (Townes-Schawlow)	**1958**
Neil: *Summerhill* Celso Furtado: *Formação Econômica do Brasil*	Brasil: criação da SUDENE Castro (Cuba) De Gaulle, presidente da República Viagem de Khruchtchef aos EUA	Primeiros transplantes de rim	**1959**
Rostow: *As Fases do Crescimento Económico* Sartre: *Crítica da Razão Dialéctica*	Independência de Chipre e de 17 países da África Negra Guerra civil no Congo (1961-1962)	O batiscafo *Trieste* desce a 11 000 m Pílula anticoncepcional (Pincus, Rock, Chang) Laser (Townes-Schawlow)	**1960**
Toynbee: *Um Estudo de História* (1934-1961)	Inauguração de Brasília Jânio Quadros, presidente do Brasil Construção do muro de Berlim Albânia corta relações com a URSS Kennedy (EUA)	Primeiro vôo espacial (o cosmonauta soviético Gagarin)	**1961**
Nelson W. Sodré: *Formação Histórica do Brasil* McLuhan: *A Galáxia Gutenberg* Lévi-Strauss: *O Pensamento Selvagem*	Ocupação de Goa pela Índia. Começo das guerras de independência contra o colonialismo português em África Crise de Cuba: bloqueio da marinha norte-americana	Concílio Vaticano II (1962-1965)	**1962**
Friedan: *A Mística Feminina*	Paulo VI, papa EUA: assassínio de Kennedy África: fundação da OUA		**1963**

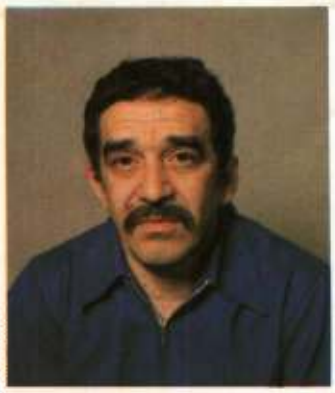
Retrato do filósofo e paleontologista francês Teilhard de Chardin.

Fidel Castro, primeiro-ministro cubano, visitando uma refinaria.

Vista parcial do Muro de Berlim, erigido pelos soviéticos em 1961.

Yuri Alexeievich Gagarin, primeiro cosmonauta soviético.

Cronologia



Gabriel Garcia Márquez, Prémio Nobel de Literatura em 1982.

Cena de 2001, Odisseia no Espaço, *de Kubrick.*

Pavilhão Takara para a Expo 1970, de Osaka, obra de N. Kurokawa.

Mural da Revolução, *pintado por David A. Siqueiros em 1967.*

Ano	Música	Literatura	Arte
1964	Lutoslawski: *Quarteto de Cordas* Berio: *Tracce*	Peter Weiss: *Marat-Sade* Clarice Lispector: *A Legião Estrangeira* Miller: *Depois da Queda*	Bridget Riley: *Current* Kenzo Tangue: Centro de Comunicações em Kofu, Japão (1964-1966)
1965	m. Varèse Penderecki: *Paixão segundo S. Lucas*	Dalton Trevisan: *O Vampiro de Curitiba* Benedetti: *Obrigado pelo Fogo*	Rauschenberg: *Paris review* Goldberg: Marino City, Chicago Tapies: *Relevo em Ocre e Rosa*
1966	m. Roland-Manuel Ferrari: *Und so weiter*	Carlos Drummond: *Cadeira de Balanço*	Vasarély: *Boglar* Chagall: *O Sonho do Rei David* Louis I Kahn: Salk Research Institute
1967	m. Kodály Xenakis: *Nuits; Medeia*	García Márquez: *Cem Anos de Solidão* Aragón: *Blanche ou l'oubli*	Safdie: *Habitat r r* Segal: *Quarto de Um Motel* Kosuth: *Arte como Idéia*
1968	m. Pizzeti e Malipiero Boulez: *Domaines* Dallapiccola: *Ulisse*	Sender: *A Aventura Equinocial de Lope de Aguirre* Arthur C. Clarke: *2001, Odisséia no Espaço*	Wesselmann: *Estudo de Quarto* Vostell: *Miss América* Oppenheim: *Jarros de Fim do Ano*
1969	Penderecki: *Os Demônios de Loudun*	Roth: *Portnoy e o Seu Complexo* Camilo J. Cela: *S. Camilo 1936* Dalton Trevisan: *A Guerra Conjugal*	Bofill: *prédio de apartamentos, Sitges* Cruz Diez: *Cromossaturações para Um Lugar Público* Ramos: *Leda e o Cisne*
1970	Stockhausen: *Mantra* *Cláudio Santoro: Cantata Elegíaca* E. Muhle: *Salmo 148*	Barthes: *SIZ*	Miró: mural da exposição de Osaka Smithson: *Spiral Jetty* Kurokawa: Pavilhão Takara, Osaka
1971	Penderecki: *De natura sonoris II*	*Böll: Retrato de Um Grupo com Dama* Fuentes: *Tempo Mexicano*	Siqueiros: mural do museu de Chapultepec Gilbert and George: *Luz Matinal sobre Arte para Todos*
1972	Mompou: *Becquerianas*	Fabri: *Tre commedie d'amore*	Utzon: Teatro da Ópera, Sidney Blackwell: *Motocicleta* De Andrea: *Mulher Sentada*
1973	m. Casals Penderecki: *Intermezzo* B. Kiefer: *Campeadores*	Ledo Ivo: *Ninho de Cobras* Vargas Llosa: *Pantaleão e as Visitadoras* Cortázar: *Livro de Manuel*	Hanson: *Mulher com Malas* Vasarély: *Triond* Chillida: *Lugar de Encontro*
1974	m. Oistrakh, Milhaud, Martin e Jolivet Xenakis: *Noomena* Ligeti: *San Francisco Polipho-ny*	J. Carpentier: *Concerto Barroco* Neruda: *Confesso Que Vivi* Solienitzine: *O Arquipélago de Gulag*	Fouchet: *Les nus de Renoir*
1975	m. Dallapiccola e Chostakovitch Stockhausen: *Musik im Bauch* Nono: *Al gran sole carico d'amore*	Borges: *A Rosa Profunda* García Márquez: *O Outono do Patriarca*	Sert: Fundação Miró, Barcelona Kertész: *Washington Square*
1976	m. Britten e Esplá Messiaen: *Des canons aux étoiles*	Borges: *A Moeda de Ferro* Eugénio de Andrade: *Limiar dos Pássaros*	Sears Tower, Chicago Artur Rocha e José Aurélio: Monumento ao general Humberto Delgado, em Cela Velha (Portugal)
1977	Berio: *Coro* Mayunzumi: *Kinkakuyi* Stockhausen: *Sirius*	Burgess: *A Sinfonia Napoleão* Torrente Ballester: *Fragmentos de Apocalipse*	Centro Beaubourg, Paris
1978	Berio: *La vera storia* Kelterborn: *Ein Engel kommt nach Babylon* De Pablo: *Zurezko Olerkia*	Vargas Llosa. *La tia Tula y el escribidor* Moravia: *La vita interiore*	Boffil Levi: *L'architecture d'un homme*
1979	Penderecki: *O Paraíso Perdido* Halffter: *Officium Defunctorum* F. Lopes Graça: *Requiem pelas Vitimas do Fascismo* m. Frederico de Freitas	Donoso: *Casa de Campo* Lartéguy: *Le Cheval du feu* Onetti: *Deixemos o Vento Falar*	Motherwell: *Noite de México*
1980	Aperghis: *De la nature de l'eau* Emanuel Nunes: *Nachtmusik II*	Gary: *Les cerfs-volants* Vitale: *Jardin de silice* A. Ramos Rosa: *O Incêndio dos Aspectos*	
1981	Ligeti: *Le grand Macabre* Stockhausen: *Donnerstag* Sinopoli: *Lou Salomé* Berg: *Lulu* (versão completa) Xenakis: *Nekvia*	Sillitoe: *The Second Change* García Márquez: *Crônica de Uma Morte Anunciada* Herberto Helder: *Poesia Toda*	
1982	m. Orff Rodrigo: *Concerto como Um Divertimento*	Vargas Llosa: *A Guerra do Fim do Mundo*	*Guernica*, de Picasso, é instalado no Museu do Prado (Madrid)
1983	m. Ginastera e Germaine Tailleferre		

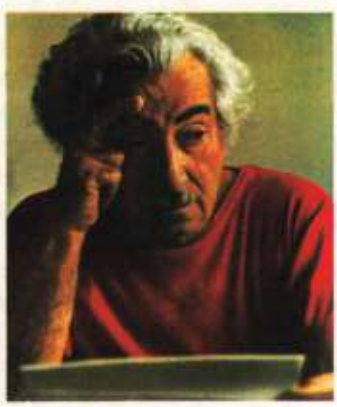
Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Barthes: *Ensaios Críticos* Marcuse: *O Homem Unidimensional*	Brejnef e Kossiguine (URSS) Morte de Nehru Golpe de Estado no Brasil: ascensão dos militares ao poder	A China experimenta a sua primeira bomba atômica	1964
Althusser: *A Revolução Teórica de Marx*	Rodésia: declaração unilateral de independência Reeleição de De Gaulle	É construído nos EUA o primeiro gravador de fita magnética	1965
Lorenz: *A Agressão* Foucault: *As Palavras e as Coisas* Crick: *De Moléculas e Homens*	Indira Ghandi (Índia) China: «revolução cultural» A França retira-se da NATO		1966
Talcott Parsons: *Teoria Sociológica e Sociedade Moderna*	Terceira guerra israelo-árabe Grécia: golpe dos coronéis Morte de «Che» Guevara	Primeiro transplante de coração humano (Barnard)	1967
Chomsky: *Linguagem e Pensamento* Ehrlich: *A Bomba da População*	Marcelo Caetano substitui Salazar (Portugal) França: insurreição de Maio «Primavera de Praga»	Primeiro vôo comercial do avião supersônico russo *Tupolef*	1968
Leakey Goodall: *Desvendamento da Origem do Homem* Foucault: *Arqueologia do Saber*	Nixon (EUA) Golda Meir (Israel) Brandt (RFA) Pompidou (França) Gaddafi (Líbia)	O homem pousa na Lua pela primeira vez Síntese das enzimas Primeiro vôo comercial do *Concorde*	1969
Koopmans: *Estudos Científicos de T. C. Koopmans*	Allende (Chile) Echevarría (México) Sadat (Egito) Camboja: golpe contra Sianuk	Síntese completa de um gene (Khorana)	1970
Toffler: *O Choque do Futuro* Illich: *Uma Sociedade sem Escola*	Honecker (RDA) Lanusse (Argentina) China entra na ONU Independência do Bangladexe		1971
Sartre: *O Idiota da Família* Piaget: *Epistémologie des sciences humaines*	Nixon visita a China Tratado de Moscou (EUA e URSS) Bombardeamentos de Hanói e Haiphong		1972
Sauvy: *Crescimento Zero* Galbraith: *A Economia e o Interesse Público*	Perón (Argentina) Chile: golpe de Estado de Pinochet, morte de Allende Quarta guerra israelo-árabe		1973
Kahn: *O Futuro da Empresa* António de Spínola: *Portugal e o Futuro*	Ford (EUA) Giscard d'Estaing (França) Schmidt (RFA) Fim da ditadura na Grécia Golpe militar de 25 de Abril		1974
Edward O. Wilson: *Sociologia* Marcuse: *Medidas da Época. Três Conferências e Uma Entrevista* Aurélio Buarque: *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*	Morte de Franco Líbano: guerra civil Angola e Moçambique, colónias portuguesas, alcançam a independência	Uma nave espacial soviética fotografa Vênus	1975
Ardrey: *The Hunting Hypothesis* King Merton: *Ambivalência Sociológica*	Morte de Mao-Tsé-Tung Argentina: golpe de Estado militar Portugal: nova Constituição democrática	Foguetes americanos descem em Marte e enviam fotografias deste planeta	1976
Carrillo: *Eurocomunismo e Estado* Küng: *Deus Existe?*	Carter (EUA) Portugal: 1.º Governo Constitucional Begin (Israel)	Cientistas britânicos descobrem a estrutura genética completa de um vírus	1977
Marczewski: *Vencer a Inflação e o Desemprego* König: *Durkheim em Discussão*	João Paulo I, papa João Paulo II, papa Guzmán (Rep. Dominicana)	Nasce o primeiro ser humano concebido fora do útero materno (bebé de proveta)	1978
Bateson: *Mind and Nature. A Necessary Unity*	Exílio do xá da Pérsia; o *ayatollah* Khomeini controla o poder Thatcher (Inglaterra) Brasil: sob pressão da sociedade o regime militar concede a anistia política aos exilados e presos políticos	João Paulo II realiza a primeira visita de um pontífice à Europa do Leste	1979
Bouthol: *Guerres et civilizations*	Iugoslávia: morte do presidente Tito Kania (Polónia)	Exposição da obra de Picasso em Nova Iorque	1980
	França: coligação da esquerda (Mitterrand) Egito: assassínio de Sadat; sucede-lhe Hosny Mubarak Reagan (EUA)	Dois centistas da Universidade de Genebra reproduzem, pela primeira vez num laboratório, «duplos genéticos de um mamífero»	1981
	Guerra anglo-argentina das Malvinas Primeiras eleições para governadores de Estado no Brasil desde 1962		1982
	Invasão de nada (Antilhas) pelos EUA	Inauguração do Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)	1983

Retrato do filósofo alemão Herbert Marcuse (1898-1979).

Ferroviários de Jangchou com o Livro Vermelho, de Mao.

O americano N. A. Armstrong realizando o primeiro passeio lunar.



Retrato do escritor brasileiro Jorge Amado.

Perfil biográfico

Capítulo 39

Messiaen, um mestre do século XX

«Passei a minha infância em Grenoble. É uma cidade que fica perto dos Alpes, daí a minha predileção pelas montanhas. Também por isso compus quase sempre nas montanhas. Quando era muito pequeno, durante a Primeira Guerra Mundial, ou seja, por volta de 1914, vivia com a minha mãe e avó e fui educado num ambiente artístico, de muita poesia. A minha mãe era uma grande poetisa: escreveu um livro que se chama *L'âme en bourgeon*, um livro sobre maternidade, redigido antes de eu nascer; quer dizer, eu ainda não estava ali e, no entanto, a minha mãe parece ter adivinhado perfeitamente a minha chegada. É um livro muito belo e creio que nele se dá já uma influência sobre a minha vocação. Há um verso que diz: 'Sofro de uma distância musical que ignoro.' É extraordinário! Outro verso diz: 'A criança que trago dentro de mim conhecerá a angústia do mistério da árvore que se vai partir.' Tudo isto são premonições da minha vocação.» (Estas palavras são do próprio Messiaen e fazem parte de conversas com o autor deste texto em 1974; salvo se for indicada outra subentende-se que todas as notas do próprio compositor procedem da mesma fonte.)

Infância e estudos

Olivier Messiaen nasceu em Avinhão, a 10 de dezembro de 1908. O pai era professor de Inglês e tradutor de obras de Shakespeare. A mãe, Cécile Sauvage, era poetisa e o poema em que se refere ao filho que vai ter intitula-se *«Enfant, pâle embryon»*. Infelizmente, Cécile Sauvage não chegou a conhecer os imensos frutos criativos do filho, pelo que o verso «Sofro de uma distância musical que ignoro» adquire um duplo caráter premonitório: a primeira obra oficial de Olivier Messiaen data de 1928. Trata-se de *Le banquet céleste;* Cécile morrera um ano antes.

«Eu era uma criança. Tratavam-me como a uma criança e ia ao colégio como todas as crianças. Ao voltar para casa, todas as quintas-feiras e domingos, dedicava-me a tocar, completamente sozinho, num piano velho que tínhamos e, também completamente sozinho, comecei a compor. Aos 8 anos, escrevi a minha primeira obra, uma peça sobre um poema de Tennyson, *'La dame de Shalott'*. Quando Yvonne Loriod gravou o conjunto da minha obra para piano, indiquei-lhe que queria que esta peça fosse incluída na coleção. Se quiserem, isso é um pouco maluco, um pouco infantil, mas quis que esta pecinha fosse gravada, porque sinto que, apesar da sua inexperiência, encerra uma certa poesia e é um retrato, quase o único que guardo em sons, do mundo da minha infância.»

Com a Primeira Guerra Mundial, o pai, Pierre Messiaen, foi mobilizado, razão por que a família se instalou em Grenoble, onde vivia o irmão de Cécile, o médico André Sauvage. Dos 6 aos 10 anos, Olivier viveu ao pé das montanhas. Deu-se por esta altura o descobrimento simultâneo da literatura e da cor. «Recordo que comecei a ler Shakespeare com paixão. Fiz cenários, construindo pequenas personagens, colori-os com papel de celofane que colei nas janelas, fazendo que a luz passasse através deles, e encenei, como num pequeno santuário, todo o teatro de Shakespeare, interpretanto eu todos os papéis: Macbeth, o Rei Lear, Otelo... Interpretei absolutamente todos! Em Shakespeare há bruxas, há fadas, há fantasmas, enfim, uma plêiade de personagens fantásticas. Penso agora que tudo isto influenciou a minha vocação e até a minha fé religiosa, porque eu tinha uma necessidade inconsciente e premente da arte e do maravilhoso.»

Em 1918, terminada a guerra, a família Messiaen mudou-se para Nantes; permaneceram aí apenas um ano, já que, em 1919, Pierre Messiaen passou a exercer a docência no Liceu Carlos Magno, de Paris. Foi o encontro, aliás definitivo, do compositor com a capital da França.

«Em Nantes tive o primeiro professor de música, Jehan de Gibon, que me ensinou harmonia; era um professor de bairro, que se julgava insignificante e me deu lições gratuitas: nunca me pediu que lhe pagasse. Quando acabaram as aulas, ofereceu-me uma partitura, a de *Pelléas et Mélisande,* de Debussy, a ópera completa. A partir dessa altura, toquei a partitura com grande emoção e atrever-me-ia a dizer que, desde então, fui compositor. Esta oferta decidiu definitivamente a minha vocação

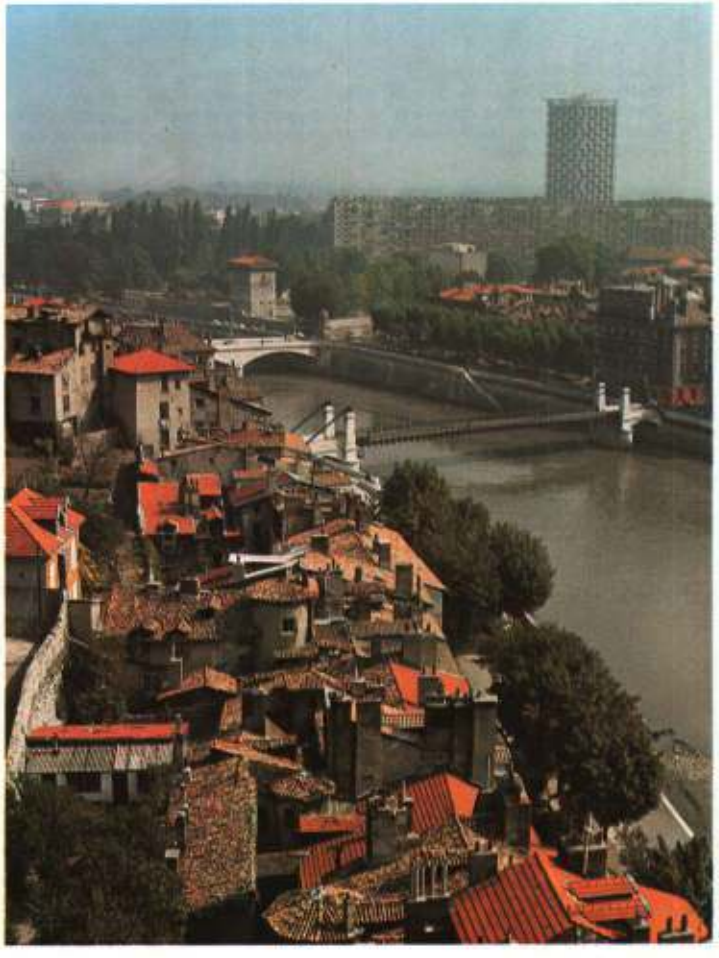


Foto-Foto

criadora: deixei o liceu e, quando meu pai foi colocado em Paris, ingressei no Conservatório. Ali estudei todas as matérias possíveis: harmonia, contraponto, fuga, história da música, órgão, orquestração, percussão, e tudo com os melhores professores, personalidades como Marcel Dupré, Paul Dukas, Maurice Emmanuelle, Noël Gallon ou Baggers.»

Quando entrou para o Conservatório, Messiaen tinha 11 anos e permaneceu outros tantos a estudar nessa instituição, até 1930. Durante essa década, teve oportunidade de conhecer as principais criações musicais do seu tempo, tais como os bailados de Stravinsky, as peças cênicas de Milhaud ou a organística de Dupré, sem esquecer a presença constante às representações de ópera, com especial incidência no repertório wagneriano. Já em 1921, apenas com 13 anos, escreveu as *Deux ballades de Villon* e, quatro anos depois, uma peça com o título bem significativo de *La tristesse d'un grand ciel blanc.*

«Sob muitos aspectos, atrever-me-ia a afirmar que Stravinsky foi o maior gênio do século XX, pelo menos durante muitos anos. Stravinsky, como Schönberg, rompeu com algumas coisas, mas insistiu, sobretudo, no tema do ritmo, que estava quase esquecido e vivia momentos próximos do desaparecimento, pois, no período romântico, quase se tinha ignorado a sua importância. Devido a Stravinsky, houve uma renovação do ritmo e, decerto, se não tivesse escrito *O Rito da Primavera*, eu não estaria aqui nem teria podido realizar as investigações técnicas que levei a cabo. Foi absolutamente necessário que Stravinsky compusesse obras como *O Rito*, para que os seus sucessores pudessem criar livremente.»

Em 1931, aos 22 anos, Messiaen tornou-se o organista titular mais novo de França, ao ocupar o posto correspondente na Igreja da Trindade, em Paris. Nunca abandonou este cargo, e só em dois períodos da sua vida — o cativeiro na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, e os dois anos, de 1964 a 1966, dedicados à restauração do órgão — *permaneceu afastado da Trindade.*

Primeiras obras

Um ano antes completara a sua primeira obra orquestral, *Les offrandes oubliées,* a que se seguiu, em 1934, a adaptação orquestral de *L'Ascension,* figurando entre as duas *L'Hymne* e *Le tombeau resplendissant*. Em 1935, compôs as nove meditações para órgão intituladas *La Nativité du Seigneur,* partitura de aproximadamente uma hora, na qual, pela primeira vez, o Messiaen que hoje conhecemos, sintetizador de um sistema rítmico próprio combinado com uma estrutura melódico-harmônica particular, se mostra já perfeitamente reconhecível. Nos anos 30, os vetores da criatividade de Messiaen estavam exatamente definidos. Harry Halbreich, seu biógrafo, resumiu-os com perfeição nos títulos de vários capítulos da sua obra sobre o compositor, editada em Paris, em 1980: «A Fé, o Amor Divino», «*Tristão e Isolda*, o Amor Humano», «Paisagens e Montanhas», «Os Pássaros».

Em 1936, formou-se o grupo de músicos denominado La Jeune France, reunido por iniciativa de Ives Baudrier e do qual fizeram parte artistas como André Jolivet, Daniel Lesur e o próprio Messiaen. Em 3 de junho de 1936, na Sala Gaveau, de Paris, realizou-se o primeiro concerto público com obras do grupo, sob o patrocínio de Fran-

A infância de Olivier Messiaen decorreu em quatro cidades: Avinhão, donde saiu aos 6 anos de idade, para passar os anos da Primeira Guerra Mundial em Grenoble; depois, um ano em Nantes e, finalmente, Paris, onde iria começar a sua verdadeira formação musical. À esquerda: uma vista da cidade de Grenoble.

Roger Viollet

À direita: a Igreja da Trindade, em Paris, dotada de um monumental órgão Cavaillé-Coll. Quando Messiaen se encarregou deste instrumento, em 1931, não levava as mãos vazias. Tinha composto já nada menos de cinco peças para órgão, das quais só se recordam hoje duas: O Banquete Celeste, *o seu op. 1 oficial, e o* Díptico, *de 1930.*

Roger Viollet

Olivier Messiaen, o terceiro a contar da esquerda na fotografia, aparece com Daniel Lesur, André Jolivet e Ives Baudrier, componentes do grupo La Jeune France. Estes músicos de idades aproximadas e estéticas diversas, esforçaram-se por lutar «contra a frivolidade e cerebralismo neoclássico imperante em Paris», ao mesmo tempo que se puseram o problema do imperativo da sinceridade e do retorno ao humanismo musical, atitude que não estava isenta de um certo toque romântico.

çois Mauriac, Paul Valéry e Georges Duhamel, sendo intérpretes o espanhol Ricardo Viñes, ao piano, e Roger Desormière, na direção da orquestra; neste sarau, além de serem interpretadas novamente *Les offrandes oubliées*, Messiaen apresentou o *Hino ao Santíssimo Sacramento*. Entre 1936 e 1938 nasceram os dois ciclos de canções, *Poèmes pour Mi* e *Chants de terre et de ciel*. «Mi» era o nome familiar de Claire Delbos, violinista, compositora e mulher do artista desde 1932. Em 14 de julho de 1937 veio ao mundo Pascal, único filho do compositor. Porém, a felicidade desta união matrimonial foi passageira: pouco depois da Segunda Guerra Mundial, Claire adoeceu e padeceu de uma longa enfermidade durante quase quinze anos. Faleceu em 1959.

Quando rebentou a Segunda Guerra Mundial, Messiaen foi mobilizado e interveio na contenda como enfermeiro. Viveu, em 1940, o cerco de Verdun e, pouco depois, caiu prisioneiro dos alemães. Foi levado para o *stalag* VIII A, perto de Görlitz, no território que hoje pertence à Polônia. No campo de concentração, e utilizando os instrumentos de que podia dispor, Messiaen escreveu uma das suas obras-primas, o *Quatuor pour la fin du temps* («Quarteto para o Fim dos Tempos»), estreado no mesmo *stalag*, perante um público de 5000 prisioneiros, em 15 de janeiro de 1941. «Jamais fui ouvido com tanta atenção e compreensão», disse, mais tarde, o músico a Antoine Goléa.

Anos fecundos

Quando voltou para Paris foi-lhe confiada a cadeira de Harmonia do Conservatório. Ainda antes de acabar a guerra, escreveu o seu primeiro tratado teórico, *Technique de mon langage musical*. Começou a rodear-se de discípulos que, um dia, seriam famosos: Pierre Boulez, Maurice Le Roux, Serge Nigg e Yvonne Loriod. Em 1943 escreveu as *Visions de l'amen* e começou *Trois petites liturgies de la présence divine*. Veio, depois, o amplo ciclo pianístico *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, estreado por Yvonne Loriod, em 26 de março de 1945. A referência à extraordinária pianista não é fútil: no final dos anos 40, separado materialmente de Claire Delbos,

Roger Viollet

Fabbri

O interesse de Messiaen pelos pássaros inspirou o filme de Tual Messiaen e os Pássaros. *Em cima: capa da edição da partitura do* Catálogo de Pássaros.

À esquerda: Messiaen, numa fotografia de 1952, ao piano, com a sua aluna Yvonne Loriod. Dez anos depois, Yvonne seria a segunda mulher de Olivier Messiaen.

que teve de ser hospitalizada e, posteriormente, internada, Messiaen foi-se sentindo, de dia para dia, cada vez mais perto da sua aluna. Católico fervoroso, homem de bem, compreendeu que o seu amor era impossível e sublimou-o em três páginas extraordinárias, redigidas entre 1945 e 1948. *Harawi*, a sinfonia *Turangalîlâ* e *Les cinq rechants*. Só em 1962, três anos depois da morte de Claire, Messiaen casou com Yvonne Loriod.

A fama do compositor começou a estender-se. Em 2 de dezembro de 1949, Leonard Bernstein estreou em Boston a *Turangalîlâ*. No princípio dos anos 50 a partitura *Mode de valeurs et d'intensités* provocou um impacto enorme nos cursos de Darmstadt. O jovem Karlheinz Stockhausen assistiu, em 1952, às aulas de Messiaen em Paris. «Stockhausen lembra-me alguns gênios da literatura escandinava, da mitologia, aquela personagem que, quando vê uma gruta escura, perigosa, inexpugnável, onde não se deve entrar, não hesita um minuto em entrar nela. Stockhausen faz o mesmo: quando toma consciência de que qualquer coisa é perigosa, lança-se sobre ela; além disso, é alemão. Creio que isto estabelece uma diferença em relação a Boulez, que é muito francês. Um francês é um homem inteligente que duvida, enquanto um alemão é um homem inteligente que está seguro de si e que diz: 'Aqui estou.' Wagner era assim e isso permitiu-lhe criar obras-primas. Stockhausen, de uma forma muito diferente, é claro, escreveu obras igualmente apaixonantes. É um experimentador nato e, tal como Boulez, desempenha um papel muito evidente na obra do nosso tempo.»

Entre 1956 e 1958, Messiaen escreveu a sua máxima obra «ornitológica», *Catalogue d'oiseaux*, que tem uma duração aproximada de três horas. O interesse de Messiaen pelos pássaros manifesta-se também noutras duas peças, *Le réveil des oiseaux*, de 1953, e *Oiseaux exotiques*, de 1955. Em 1960 criou *Chronochromie*, e desde então até 1965 outras três partituras orquestrais não menos importantes, *Sept haï-kaï*, *Cores da Cidade Celeste* e *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. A mais ampla produção do músico, quanto aos meios empregados, só apareceu em 1969, por encomenda da Fundação Gulbenkian: trata-se de *La transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, para coro e orquestra. Neste ano culmina a coleção que, juntamente com o *Livre d'orgue*, de 1951, é a sua maior contribuição para a organística, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Entre 1971 e 1974 elaborou a sua última grande obra orquestral. Trata-se de *Des canyons aux étoiles*, uma encomenda dos Estados Unidos, inspirada por uma visita a uma das mais espetaculares paisagens de Utah, o Bryce Canyon. Depois da estréia desta obra, em 5 de agosto de 1978, um dos cumes deste conjunto natural recebeu o nome de Monte Messiaen.

Em 1975, Messiaen começou a trabalhar naquela que é, talvez, a sua mais impressionante composição, que ele próprio denomina o «seu Parsifal»: uma ópera encomendada por Paris, sobre a vida de S. Francisco de Assis. Messiaen, mestre entre os mestres contemporâneos, continua a ser, com uma idade avançada, o modelo de vitalidade criadora de que a sua longa carreira musical foi constante prova. A ópera, que dura cerca de cinco horas, teve a sua estréia em 28 de novembro de 1983, na Ópera de Paris. □

Produção musical

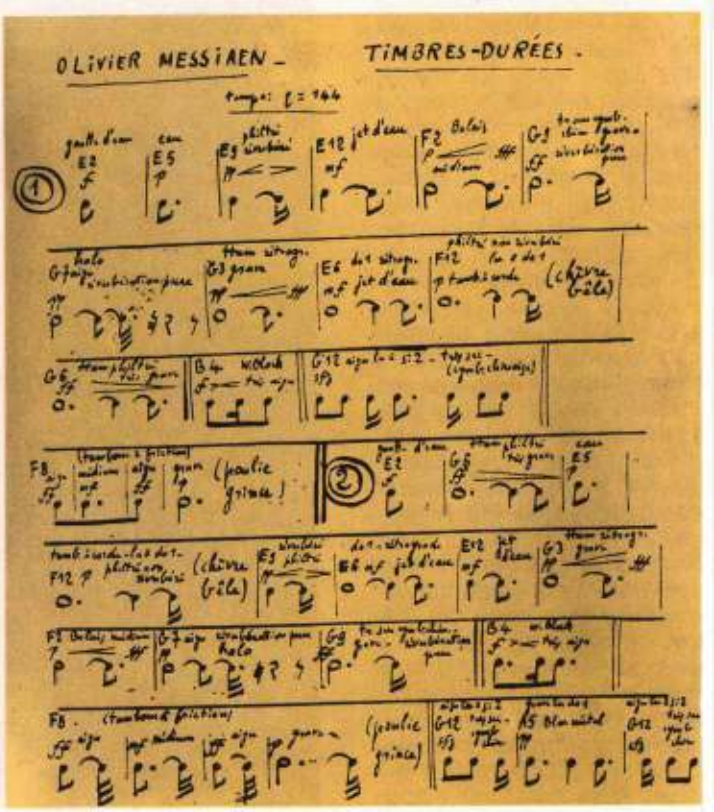
Capítulo 40

A religião, os pássaros e o amor

«Tudo o que escrevi para piano, órgão, orquestra, voz, é muito difícil de executar, eu sei, mas o que compus baseia-se sempre na própria natureza do instrumento: as dedilhações são naturais no caso do piano ou do órgão; as respirações são respeitadas nos instrumentos de sopro; as arcadas estão igualmente previstas para cada instrumento de cordas; nunca deixei de observar o caráter rítmico da percussão... Enfim, tenho uma voz horrível, mas sei escrever para a voz humana! Quando tocava piano, na minha juventude, não interpretava música escrita especificamente para este instrumento, mas sim óperas completas; suponho que, assim, aprendi a ter um sentido total da estrutura musical.»

Obra para orquestra

O catálogo orquestral de Messiaen começa em 1930, com *Les offrandes oubliées* («As Ofertas Esquecidas»), escrita para uma orquestra tradicional, com um grupo de percussão idêntico ao formado por Beethoven para a sua 9.ª sinfonia. A obra divide-se em três partes: «A Cruz», «O Pecado» e «A Eucaristia». Dois anos depois, surge *Hymne*, página que intenta uma primeira irradiação internacional, uma vez que foi dada a conhecer por Leopold Stokowski em Nova Iorque, em 1947, na versão revista pelo compositor. É a

Esgotada, ao que parece, a investigação sobre os timbres do órgão, Messiaen realizou em 1952, em colaboração com Pierre Henry, uma experiência de música concreta: Timbres durées. *Mas esta experiência não se repetiria. Embaixo: página da partitura autógrafa desta obra.*

Arquivo Salvat

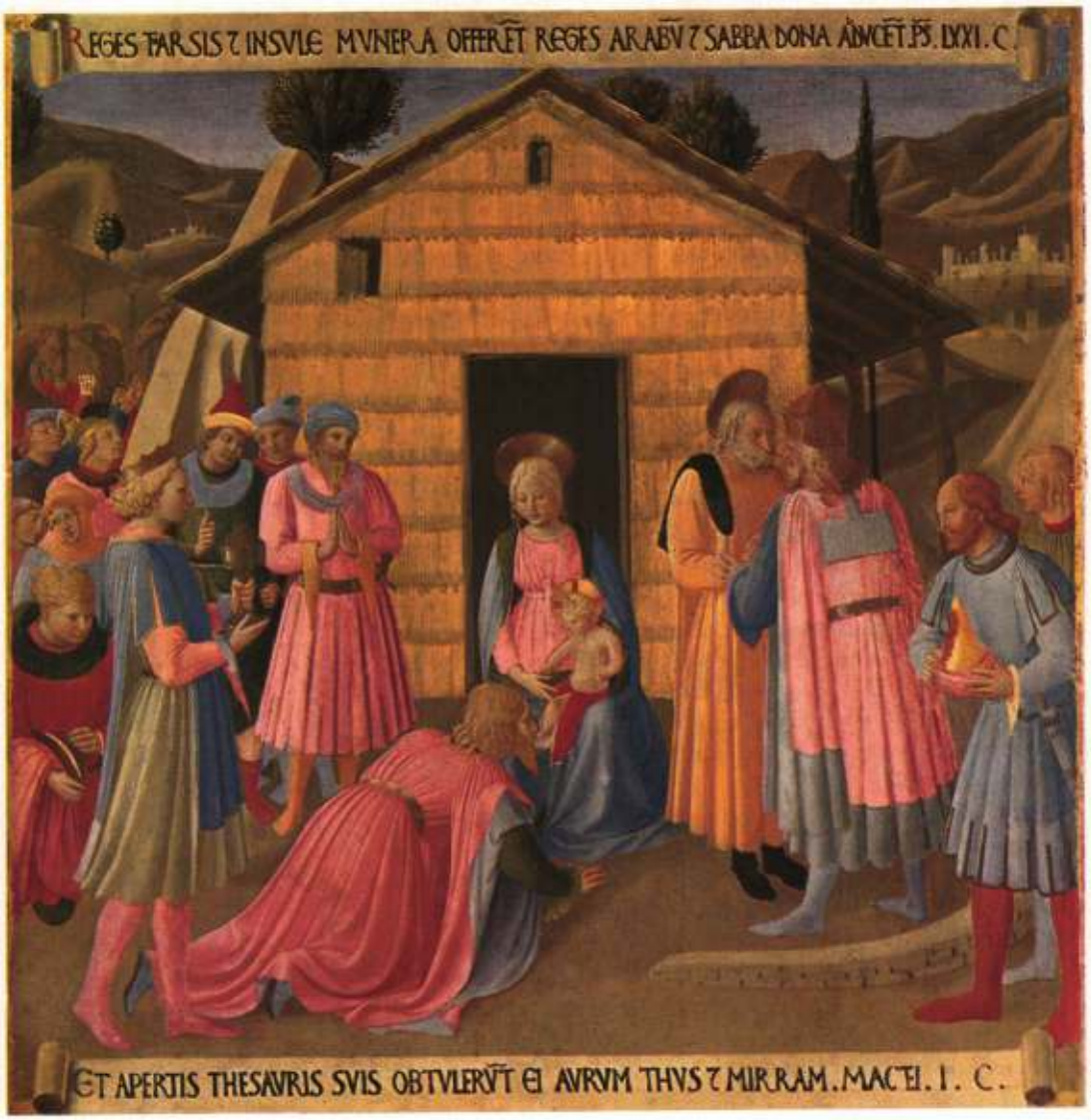
peça mais breve de Messiaen, sendo a sua orquestração estruturalmente igual à das *Offrandes*.

Entre 1932 e 1933, escreveu Messiaen *L'Ascension*, a página orquestral mais importante do seu período juvenil. A composição está dividida em quatro partes («Majestade de Cristo Solicitando a Sua Glória ao Pai», «Aleluias Serenos de Uma Alma que Anseia pelo Céu», «Aleluia pela Trombeta, Aleluia pelos Pratos» e «Prece de Cristo Subindo para o Pai») e nela Messiaen utilizou, pela primeira vez, uma orquestra de dimensão um pouco superior à normal, especificando cuidadosamente o elevado número de instrumentos de cordas: 32 violinos, 14 violetas, 12 violoncelos e 10 contrabaixos. Determinadas características que se hão-de revelar como traços próprios da escrita do compositor dominam a composição: a métrica irregular — que Halbreich considera inspirada no cantochão eclesiástico —, o caráter vagamente oriental do *tempo*, com acentuados contrastes entre estatismo e movimento, a cor modal ou a presença, quase com aspecto de *leitmotiv*, dos intervalos de quarta.

Em plena Segunda Guerra Mundial, depois da sua repatriação, Messiaen escreveu as *Trois petites liturgies de la présence divine* («Três Pequenas Liturgias da Presença Divina»), uma das suas mais fascinantes criações, em que já chama a atenção a distribuição instrumental e vocal: piano solo, ondas Martenot, celesta, vibrafone, maracas, dois bombos, orquestra de cordas reduzida e um coro de 36 vozes femininas em uníssono. O próprio compositor explicou que esta distribuição especial imita, nas suas tonalidades tímbricas, os matizes do céu: o azul profundo do céu na primavera, o lilás suave, o azul-claro e, sobretudo, o azul inimitável das pinturas de Fra Angelico. A obra possui unidade tonal, centrada em lá maior, assim como unidade temática, visto que cada um dos três andamentos apresenta dois temas, um principal e outro secundário, sendo alguns deles pentatônicos. A página comporta três seções: «A Conversão Interior», «Seqüência do Verbo, Cântico Divino» e «Salmódia da Ubiquidade pelo Amor», decompondo-se cada um destes títulos numa manifestação diferente da presença divina, que o compositor indicou em outros subtítulos: «Deus Presente em Nós», «Deus Presente em Si Mesmo» e «Deus Presente em Todas as Coisas».

Entre 17 de julho de 1946 e 29 de novembro de 1948, Messiaen compôs aquela que seria, até aí, a sua mais longa página orquestral, a sinfonia *Turangalîlâ*, nascida de uma encomenda feita ao compositor pelo lendário regente da Sinfônica de Boston, Sergei Kussevitzki. O próprio Messiaen explicou a origem do título; trata-se de uma palavra sânscrita de múltiplos sentidos: «*Lîlâ* significa literalmente, 'jogo', mas jogo no sentido da ação divina sobre o cosmos, o jogo da criação, da destruição, da reconstrução; o jogo da morte. *Lîlâ* é também o Amor. Quanto a *Turanga*, é o tempo que corre, como o cavalo a galope; é o tempo que foge, como a areia da ampulheta. *Turanga* é o movimento e o ritmo. *Turangalîlâ* seria tudo isso ao mesmo tempo: canto de amor, hino à alegria, tempo, movimento, ritmo, vida e morte.» *Turangalîlâ* surge-nos como a peça central do chamado *Tríptico de Tristão e Isolda*. Além do esquema orquestral tradicional, Messiaen emprega na obra um piano — com intervenções quase concertísticas —, ondas Martenot, celesta, vibrafone e um mostruário de instrumentos de percussão que

A religiosidade de Messiaen expressou-se de novo, em 1944, em Três Pequenas Liturgias da Presença Divina, *obra muito controversa, que conseguiu, não obstante, uma rápida popularidade. Embaixo:* Adoração dos Reis Magos, *de Fra Angelico, cujas pinturas inspiraram Messiaen.*



Arquivo Salvat

Roger Viollet

A sinfonia Turangalîlâ, *uma das obras mais claramente representativas de Messiaen, foi apresentada como bailado em Hamburgo, em junho de 1960. A fotografia de cima corresponde à montagem efetuada na Ópera de Paris, em 1968, com cenários de Max Ernst e coreografia de Roland Petit.*

exige a intervenção de cinco percussionistas. O título sinfonia não é gratuito, uma vez que existe, na peça, uma unidade de conjunto com a presença de temas cíclicos — quatro, neste caso — desenvolvidos pelo compositor ao longo dos dez andamentos da partitura, com um especial tratamento sinfônico — entendido à maneira tradicional — na oitava seqüência, significativamente chamada «Desenvolvimento do Amor». A duração, que ronda os 80 minutos, não pressupõe caráter estático ou monotonia, já que o compositor vai manipular uma gama quase infinita de tratamentos musicais; os jogos interválicos de terceira, os ritmos orientais, o colorido tímbrico inspirado nos gamelões de Bali e Java, falam-nos já do Messiaen de linguagem inconfundível, do mestre que consolidou o seu idioma musical.

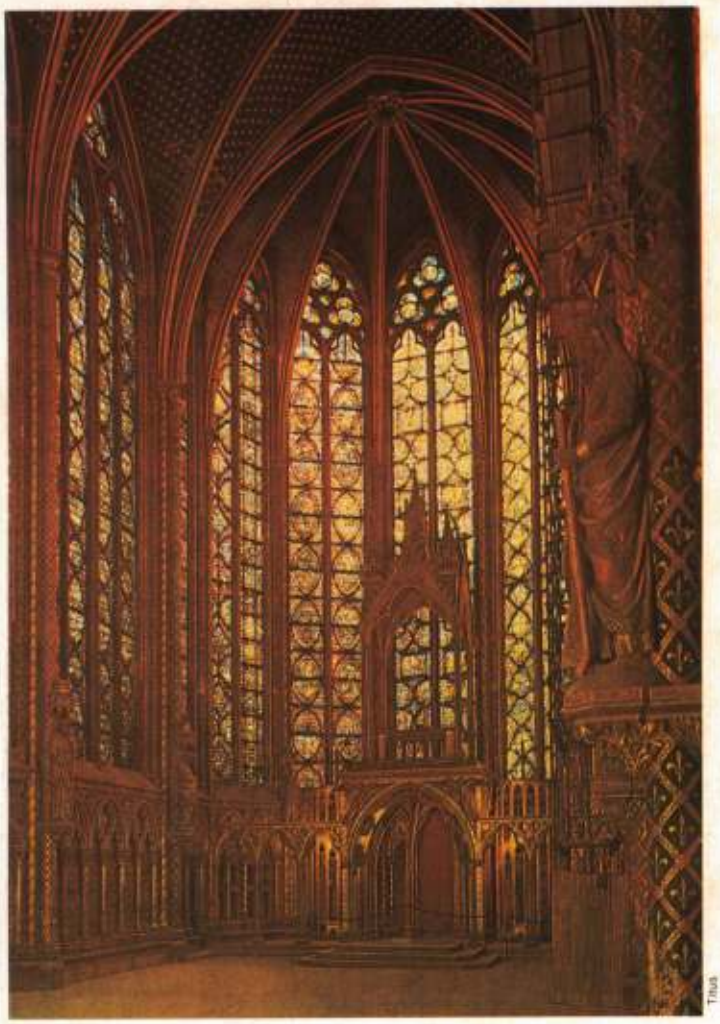
Entre 1953 e 1956, Messiaen compõe as suas duas «páginas musicais ornitológicas», as primeiras manifestações, no contingente orquestral, do seu interesse pelos pássaros e pelo seu canto: *Réveil des oiseaux* («Despertar dos Pássaros») e *Oiseaux exotiques* («Pássaros Exóticos»). Em ambos os casos, encontramo-nos perante páginas para piano e orquestra, em que a presença inspiradora, como solista, de Yvonne Loriod se pode considerar essencial. A dedicatória da primeira destas páginas é bem explicativa: «À memória do escritor e ornitólogo Jacques Delamain. Em homenagem a Yvonne Loriod, que dedilhou e tocou, de forma genial, a parte de piano solo desta obra. Aos melros, estorninhos, rouxinóis, verdilhões, pintarroxos, carriças e todos os pássaros dos nossos bosques.» E ainda outra nota, dirigida ao pianista, extremamente ingênua: «Como o intérprete de piano deve, nas suas *cadenzas*, imitar os cantos de grande número de pássaros, recomendo-lhe, antes da execução, alguns passeios pelo bosque, na primavera, às primeiras horas da manhã, para que possa familiarizar-se com os modelos que tem de imitar.» A partitura está dividida em cinco seqüências: «Meia-Noite», «Quatro da Manhã», «Amanhecer», «Cantos da Manhã» e «Meio-Dia». Para a segunda obra mecionada, Messiaen já não recorreu aos pássaros da França, mas sim a diferentes variedades da América do Norte e do Sul, da Índia, China, Malásia e ilhas Canárias. Os ritmos são, também, orientais, na sua maior parte, com especial incidência nos chamados «décîtâlas». Instrumentalmente, Messiaen prescindiu das cordas e redigiu a partitura para um grupo de madeiras normal, trompa e trombeta, *glockenspiel*, xilofone, instrumentos de percussão para cinco solistas e piano solo, num total de dezenove executantes.

Chronochromie, para grande orquestra, foi escrita entre 1959 e 1960. Trata-se de uma das páginas mais árduas do ponto de vista auditivo e também mais avançadas do compositor, pois carece de qualquer base tonal. O título, derivado do grego, poderia traduzir-se por «Cor do Tempo». Nesta página predomina uma sensação de plena liberdade criadora; é a obra de um músico que controla todos os meios ao seu dispor e que exibe, com orgulho de criador, a sua absoluta capacidade de manobrar os mesmos. A partitura está dividida em sete trechos de duração média, sobre a base de uma introdução, duas estrofes e duas antiestrofes, um epodo e um epílogo.

Messiaen definiu os seus *Sept Haï-kaï* («Sete Hai-Kai»), produção de 1962, estreada no ano seguinte por Yvonne Loriod, sob a direção de Pierre Boulez, como «esboços japoneses para piano e orquestra de câmara».«Os *Sete Hai-Kai* são o resultado de uma visita efetuada ao Japão para acompanhar Yvonne Loriod numa digressão de concertos. Entre os diferentes recitais, a minha empresária, a Sr.ª Fumi Yamaguchi, tinha-me reservado, astutamente, alguns dias de descanso para me permitir estabelecer contato com os músicos, os compositores e os pássaros japoneses. Pude ouvir em Karuizawa, Subashiri e na floresta próxima do lago Yamanaka, um grande número de pássaros japoneses. Fui acompanhado por um ornitólogo com quem, como não falo nem japonês nem inglês, me entendia em latim, já que, felizmente, os pássaros, tal como as árvores e as flores, têm nomes científicos em latim.» Instrumentalmente, Messiaen repetiu uma fórmula já utilizada em *Oiseaux exotiques*, a combinação piano-sopro-percussão. Tal como *Chronochromie*, a nova obra divide-se em sete seções: «Introdução,», «O Parque de Nara e as Lanternas de Pedra», «Yamanaka-cadenza», «Gagaku,» «Miyajima e o Tori no Mar», «Os Pássaros de Karuizawa» e «Coda».

Entre 1963 e 1964, Messiaen regressou ao campo da música religiosa, com a composição de duas obras de acentuada inspiração cristã. Trata-se de *Couleurs de la cité céleste* («Cores da Cidade Celeste»), estreada, em 17 de outubro de 1964, no Festival de Donaueshingen, sob a direção de Pierre Boulez, e de *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, dada a conhecer na Sainte Chapelle de Paris, em 7 de maio de 1965, sob a batuta de Serge Baudo. A primeira das obras citadas volta a repetir, uma vez mais, a combinação piano-soprano-percussão. A peça surgiu por encomenda do Dr. Heinrich Strobel, que pediu ao compositor que escrevesse uma partitura para três trombones e três xilofones. No decurso da composição, Messiaen transformou a gênese tímbrica da peça e, mantendo o esquema já citado, desenvolveu-o, ampliando o grupo dos metais expostos com três clarinetes, três trombetas e um trombone baixo e desdobrando o grupo de xilofones em uma marimba, uma xilorimba e um xilofone propriamente dito, com a adição de um jogo de chocalhos, um carrilhão tubular, quatro gongos e dois tantãs.

Messiaen utilizou um conjunto de percussão muito semelhante no seu *Et exspecto*. Aqui há três jogos de chocalhos, um carrilhão, seis gongos e três tantãs, assumindo especial importância dramática os nove instrumentos mencionados em último lugar: a ressonância progressiva dos seis gongos e dos tantãs representa, num fascinante exemplo de *crescendo* obtido por reverberação, a voz do sobrenatural no terceiro andamento da peça. «Esta composição instrumental», escreveu o próprio Messiaen, «destina-se a grandes



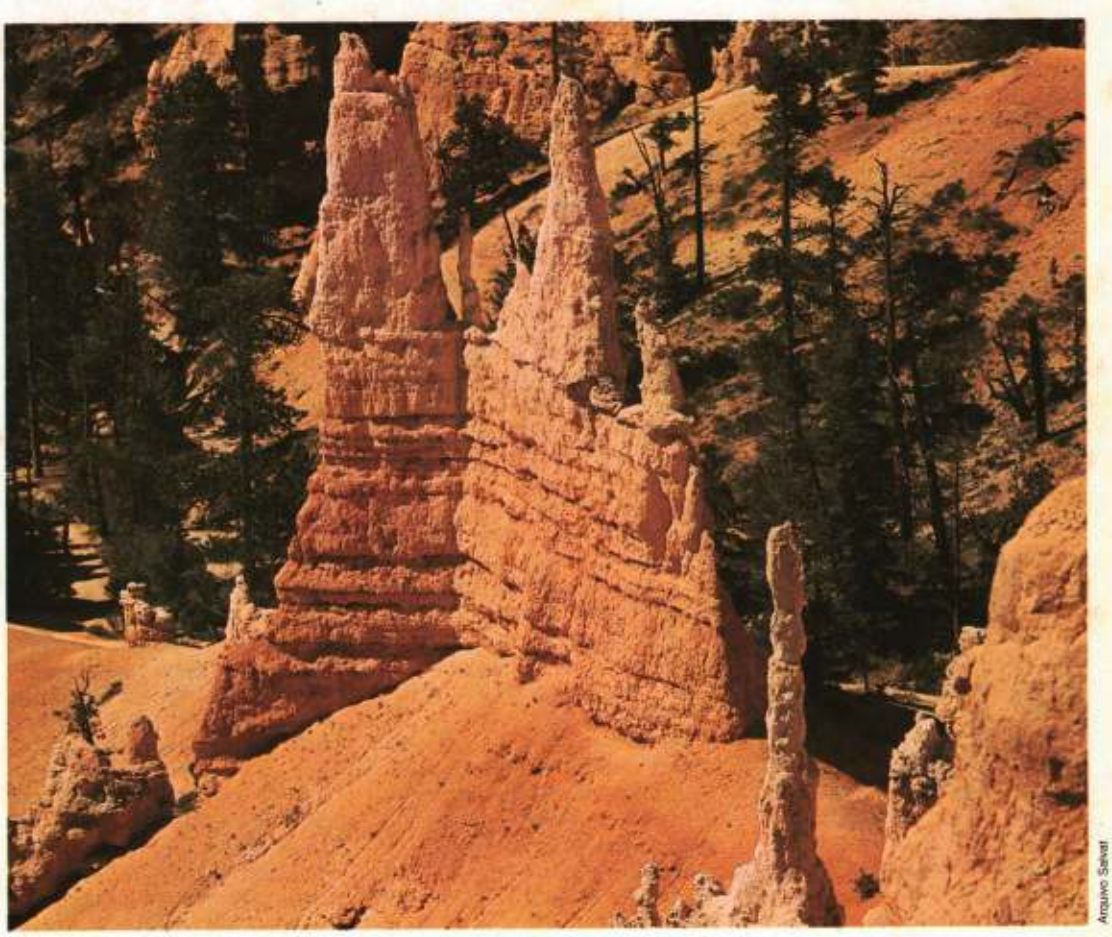
Et exspecto resurrectionem mortuorum, *réquiem composto por Messiaen a pedido do Governo francês, em homenagem aos mortos das duas guerras mundiais, foi executado pela primeira vez na Sainte Chapelle, de Paris (fotografia de cima), em maio de 1965, e, um mês depois, na Catedral de Chartres.*

espaços: igrejas, catedrais e até ao ar livre, no alto das montanhas.» Mantendo a combinação sopro-percussão, o compositor prescindiu nesta obra do piano solista, construindo, com ela, uma das suas mais surpreendentes e majestosas peças orquestrais, apesar de o número de instrumentistas (40) ser, inicialmente, o de uma formação de câmara alargada. Ritmicamente, é uma das composições mais complexas e ricas concebidas pelo artista, bem como o seu mais conseguido estudo de intensidade sonora, com matizes que vão do mais inaudível pianíssimo aos esmagadores fortíssimos dos gongos.

Entre 1965 e 1969, por encomenda da Fundação Gulbenkian (Portugal), o músico redigiu *La transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* («A Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo»), que pode muito bem ser, por causa do tremendo dispositivo instrumental e vocal exigido pela partitura, a sua composição mais ambiciosa. Messiaen prescreveu um conjunto de 216 executantes, divididos em 109 instrumentistas, 7 solistas instrumentais e 100 membros do coro. A obra foi dada a conhecer em Lisboa, a 7 de junho de 1969, sob a direção de Serge Baudo. A sua duração tem cerca de uma hora e meia e estruturalmente divide-se em dois septenários, com uma mistura de «recitados» e «meditações» que evocam bastante a disposição coral/árias-evangelista das paixões de Bach, influência que o compositor nunca negou. Para Halbreich, trata-se da *Sinfonia dos Mil*, de Messiaen, numa expressiva paráfrase mahleriana. Tal como o músico austríaco na obra referida, Messiaen organizou, de uma maneira quase de câmara, a disposição sucessiva dos elementos utilizados, de modo que só em certos passos da obra se ouve, em toda a sua magnitude, o conjunto exigido pelo compositor. Os dois septanários terminam com corais retirados do Livro dos Salmos, provindo o «Coral da Montanha Santa» da primeira parte do Salmo 47: «Grande é o Senhor, e muito digno de louvor, na cidade do nosso Deus, seu monte santo» — e o «Coral da Luz da Glória», do Salmo 26: «Senhor, amarei a beleza da tua casa e o lugar onde habita a tua glória.» Não faltam nesta obra os elementos característicos da linguagem de Messiaen, tais como o canto dos pássaros — ouvem-se aí 87 tipos diferentes —, os ritos orientais e, como fator de contraste, a utilização, à maneira do canto-chão, dos recursos vocais do coro.

O itinerário orquestral de Messiaen encerra-se com *Des canyons aux étoiles* («Dos Canyons às Estrelas»), página redigida entre 1971 e 1974. A peça foi dada a conhecer em Nova Iorque, a

A obra orquestral de Messiaen Des canyons aux étoiles, *inspirada no Bryce Canyon do estado de Utah, nos Estados Unidos (fotografia de baixo), voltou a plasmar a amorosa ligação do mestre à natureza.*



Arquivo Salvat

20 de novembro de 1974, sob a direção de Frederic Waldman. «Esta obra é uma encomenda dos Estados Unidos. Trabalhei nela durante quatro anos e custou-me muito terminá-la, porque dura quase duas horas e consta de doze partes. É, portanto, mais longa do que a sinfonia *Turangalîlâ*. Visto ser uma encomenda americana, pareceria lógico consagrá-la aos Estados Unidos: mas eu detesto as cidades de arranha-céus, de modo que procurei encontrar alguma coisa, nos Estados Unidos, que me satisfizesse plenamente. Visitei muitos lugares, estudei a geografia americana, comprei muitos livros e, finalmente, depois de um estudo prévio quase científico, cheguei à conclusão de que, para mim, o ponto mais fascinante da América era o estado de Utah. Organizei, portanto, uma viagem ao Utah com o meu empresário americano, que, por certo, não conhecia nada daquela região. Era eu quem lhe ia explicando as estradas e as cidades! Utah é algo maravilhoso, é o Oeste dos Estados Unidos, um lugar fabuloso, o mítico *Far-West*. Penso que é muito mais belo do que o Leste. Nessa terra, houve índios, civilizações pré-colombianas, houve animais pré-históricos, entre os quais figurava o estegossauro, um animal com 30 m de comprimento, que tinha o lombo em forma de serra e possuía dois cérebros. Este lugar dista cerca de 40 km de Salt Lake City. Encontram-se nele três maravilhas, Bryce Canyon, White Sage Valley e Zion Park. Fui a esses três pontos e, como sou ornitólogo, descobri pássaros extraordinários durante o passeio. Por fim, achei que o lugar mais belo era o Bryce Canyon. É um mar de rochas, rochas conhecidas pelo nome de runiformes, isto é, foi o *canyon* que cavou o seu leito através das rochas, que foram trabalhadas pela água, pela tempestade e pela erosão e outros fenômenos naturais. As rochas adotam formas variadas: chaminés, castelos, colunas e até pássaros, uma coisa maravilhosa! A cor do conjunto é o vermelho, ou, mais concretamente, um vermelho-laranja-violeta. Trata-se de uma combinação cromática simplesmente admirável, que a natureza criou com uma perfeição fora do comum, e este leque de tons espelha-se por quilômetros e quilômetros, criando uma região totalmente vermelha. Tudo isto se pode ver do alto do *canyon* e pode descer-se a pé até aos barrancos imediatos. Entre toda a gama de pássaros extraordinários que pululam na zona, há um, o *steller*, que é todo azul e voa sobre as rochas vermelhas, dando origem a uma combinação azul-vermelha que quase constitui um vitral. Anotei todas as coisas e, como sou um autor católico e queria introduzir o pensamento religioso, adotei o símbolo de uma ascensão dos pássaros, das rochas, enfim, do próprio *canyon* até às estrelas. E escolhi, para simbolizar a elevação da Terra em direção aos Céus, a minha estrela favorita, Aldebarão, que é um nome árabe: Aldebarão quer dizer 'A que segue', neste caso, a que segue a divindade, a que atrai a Terra e a leva à presença do Criador.»

Para esta obra surpreendente, Messiaen utilizou um conglomerado instrumental que não chega aos 50 executantes; trata-se de um

A erudição ornitológica de Olivier Messiaen culminou no seu Catálogo de Pássaros, *obra na qual o músico incorporou, ademais, algumas das suas mais complexas inovações pianísticas. Embaixo:* O Paraíso Terrestre, *obra de Bruegel de Velours (1568-1625).*

Arquivo Salvat

desses casos limites, parecido, de certa maneira, com o de *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, em que a grandiosidade da mensagem é transmitida mediante uma sabedoria ilimitada dos recursos instrumentais, conseguindo-se passagens de intensidade musical inigualada, sem necessidade de recorrer a macroformações orquestrais.

Música de piano

Yvonne Loriod, mulher e intérprete predileta das partituras do compositor, sintetizou, assim, as contribuições de Olivier Messiaen para a música de instrumentos de tecla: «[Messiaen] abriu as fronteiras dos registros; antes dele, a maioria dos músicos atuava apenas sobre a escala média do piano: Messiaen atreveu-se a atribuir temas e passagens de importância à zona mais grave assim como à mais aguda do instrumento. Ousou, também, compor ritmos e percussões para o piano, realizou desenhos em forma retrogradada, criou e escreveu figuras em que o polegar tem de premir duas teclas ao mesmo tempo. Realizou linhas e experiências completamente novas. Ao lê-las, perguntamo-nos como podem ser interpretados, como tocá-los, como executá-los: a resposta é que, no momento de os tocar, 'saem' simplesmente, porque são naturais. Esta música exige do pianista um *superavit* de imaginação. Quando eu estava a trabalhar a partitura do *Réveil des oiseaux*, depois de um intenso esforço de três semanas, pedi a Messiaen que viesse ouvir a minha interpretação. Estava muito contente. Em três semanas tinha conseguido tocar a partitura de memória. Toquei a obra à frente de Messiaen e, segundo me pareceu, a minha execução foi perfeita. Esperava elogios ao meu trabalho e, quando terminei, olhei-o: estava triste, hesitante, nada entusiasmado. Disse-me: 'Não, não é assim, de maneira nenhuma.' Um pouco agastada, perguntei-lhe: 'Não é assim que está escrito?' — 'Esses temas que acaba de tocar', respondeu-me, 'não são verdadeiros cantos de pássaros; os pássaros não cantam assim. É necessário que me acompanhe ao campo, uma madrugada, por volta das 5 da manhã e que os ouça cantar.' Depois de hesitar um pouco em relação a esta proposta, decidi meter-me num carro e seguir o conselho de Messiaen. Fiquei surpreendida. Messiaen tinha toda a razão, já que, com efeito, 'aquilo' era diferente. Quando eu tocava um dos temas no piano, não era, na verdade, o tema do pássaro em questão. Compreendi que o intérprete deve conhecer as onomatopéias para que estas o ajudem a descobrir cada tipo. Julgo que tem de se conhecer a fundo a ornitologia ou, pelo menos, de se possuir uma grande imaginação para abordar estas obras pianísticas, completamente novas, de Olivier Messiaen.»

Neste sentido, o próprio compositor afirmou: «Escrevi sempre para um piano-orquestra, tal como, antes de mim, fizeram Chopin, Liszt, Debussy ou Albéniz. O meu piano pode albergar o timbre das cordas, o dos trombones e adotar até, penso que isto, sim, é uma novidade, o timbre próprio das percussões; mas isso acontece porque utilizo muito os registros...»

O centro da produção pianística de Messiaen é a sua obra monumental *Catalogue d'oiseaux* («Catálogo de Pássaros»), cuja composição ocupou o artista de 1956 a 1958. À margem do caráter absolutamente científico que esta obra, com cerca de três horas de duração, assume como compêndio de ornitologia, encontram-se nela todas as inovações técnicas apontadas anteriormente. Partitura intricada, de enorme complexidade — não só para o instrumentista, mas também para o ouvinte —, é uma composição que muito poucos pianistas abordaram com um sentido total, situação que o próprio compositor não ajudou a facilitar, uma vez que, em várias ocasiões, tem recomendado a interpretação do *Catálogo* completo e numa única sessão. A dedicatória do volume é bem significativa: «Aos meus modelos alados e à pianista Yvonne Loriod.»

A outra obra máxima do piano de Messiaen, anterior no tempo, pois data de 1944, situa-se na vertente religiosa do autor: trata-se de *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* («Vinte Olhares para o Menino Jesus»), cuja duração é um pouco inferior à do *Catálogo*, não ultrapassando as duas horas. Composição temática, Messiaen desenvolveu, ao longo destas vinte peças, quatro frases cíclicas que percorrem toda a composição: o tema divino, o tema do amor místico, o tema da estrela e da cruz e o chamado tema dos acordes. Messiaen anotou, no prólogo da partitura, os impulsos religiosos que motivaram a composição: «A contemplação do menino Deus, do presépio e dos olhares que pousam sobre ele; desde o olhar indizível de Deus Pai até ao olhar múltiplo da Igreja do amor, passando pelo olhar do espírito de José, pelo terno olhar da Virgem, pelo dos anjos, pelo dos reis magos e pelo das entidades materiais ou simbólicas (o tempo, as alturas, o silêncio, a estrela ou a cruz).» Porque são, do ponto de vista técnico, uma composição menos complexa do que o *Catálogo*, mais «romântica» — empregando este termo com todas as precauções —, os *Vinte Olhares* encontraram um eco muito mais favorável entre os intérpretes contemporâneos e quer a obra completa quer algumas das suas páginas isoladas constituem a peça

Desde que, em 1931, Messiaen ocupou o cargo de organista na Igreja da Trindade, a sua obra para órgão, que incluía já duas peças importantes, foi crescendo em complexidade e grandiosidade, culminando em As Meditações sobre o Mistério da Santíssima Trindade. *Embaixo: Messiaen ao órgão, em 1952, ano em que compôs também o* Livro de Órgão.

Roger Viollet

pianística mais tocada de Messiaen.

Vale a pena dedicar uma breve reflexão a uma das obras mais avançadas, em termos de composição, de Messiaen, os *Quatro Estudos de Ritmo*, que foram compostos entre 1949 e 1950, em especial ao segundo — *Mode de valeurs et d'intensités* («Modo de Valores e de Intensidades») —, uma peça que teve uma notável influência na geração de compositores do pós-guerra, devido ao seu caráter de antecipação. «Esta página que só dura dois minutos», segundo as palavras do próprio compositor, «baseia-se na confecção de uma 'super-série'; agrupei aqui uma série para as alturas, outra para as durações, outra para os ataques, outra para as intensidades e havia também três *tempi* sobrepostos: as notas, passando de um tempo para outro, mudavam de roupa, de cor, de duração, de ataque ou de intensidade. Creio que isto tinha um certo interesse: a maior parte dele residia no fato de isto fazer transcender a série, de a levar mais para além dos sons. Assim, a série compreendia todos os parâmetros do fenômeno musical.»

A utilização das ondas Martenot

É importante mencionar a atenção dedicada por Messiaen a um instrumento contemporâneo, que utilizou com a máxima sabedoria e assiduidade: as ondas Martenot. «Eu não fui o primeiro compositor a escrever para ondas Martenot. Este mérito deve atribuir-se a Arthur Honegger e também a um compositor grego, Dimitri Levidis. Gostei das ondas Martenot a partir do momento em que as ouvi pela primeira vez. O seu inventor foi Maurice Martenot, que apresentou este instrumento em 1928; naquela época, era uma simples caixa com um fio que se puxava; de então para cá, o instrumento evoluiu pouco a pouco. A pedido de Ravel, Martenot fez um teclado fictício, que não possuía vibrato. Depois, precisamente para a minha obra *Fête des belles eaux* ('Festa das Belas Águas'), introduziu o vibrato. A maneira de tocar já era diferente e, para além de um difusor normal, havia um difusor metálico, que continha um pequeno gongo que ressoava com cada nota tocada e provocava timbres novos e surpreendentes. Posteriormente, juntou a 'palma', em virtude de uma digressão mundial em que chegou a Bali e a Java: depois de ouvir os instrumentos destas culturas, adaptou-os às ondas. Não fui o único a escrever para este instrumento; os meus amigos André Jolivet e Darius Milhaud também o fizeram. Depois de nós, muitos jovens escreveram para este fascinante instrumento, entre outros Jacques Charpentier.»

Afora a presença das ondas Martenot em obras orquestrais como a sinfonia *Turangalîlâ* ou as *Trois petites liturgies de la présence divine* («Três Pequenas Liturgias da Presença Divina»), Messiaen tem uma composição redigida exclusivamente para seis ondas Martenot, que é a referida *Fête des belles eaux*, escrita em 1937, para a Exposição de Paris.

Música de órgão

«A verdadeira harmonia deriva da melodia, que é voluptuosamente bela por essência. A melodia é ponto de partida. Que continue a ser soberana! E, seja qual for a complexidade dos nossos ritmos e das nossas harmonias, não a desviarão da sua função, antes, pelo contrário, obedecer-lhe-ão como fiéis servidores.» (*Técnica da Minha Linguagem Musical*, 1944.)

Estas palavras do compositor podem ser a melhor introdução à sua abundante obra para órgão. Messiaen pode ser, ao lado de Marcel Dupré, o compositor que estudou, com mais riqueza e abundância, o complexo fenômeno da organística contemporânea. Sem negar a importância de páginas como *Le banquet céleste* («O Banquete Celeste»), de 1928 — a sua primeira obra importante —, *L'Ascension*, de 1932-1933, *L'Apparition de l'Église eternelle* («A Aparição da Igreja Eterna»), de 1932, *La Nativité du Seigneur* («A Natividade do Senhor»), de 1935, ou a *Messe de Pentecôte* («Missa de Pentecostes»), de 1950, o *corpus* fundamental da contribuição organística de Messiaen centra-se em duas amplas composições de 1951 e 1969, de duração dilatada em ambos os casos, o *Livro de Órgão* e as *Meditações sobre o Mistério da Santíssima Trindade*.

«*O Livro de Órgão* é uma obra de pesquisa, de investigação em relação a várias matérias: ritmo, harmonia, *timbres*, registração, etc. Por isso, pode parecer dissonante aos ouvidos tradicionais. Mas a modernidade, o vanguardismo de uma obra não é uma questão de consonâncias ou dissonâncias. Julgo que é possível ser livre. Julgo que não há que ter medo se se precisar de utilizar um acorde perfeito ou uma sétima de dominantes. Julgo que não há que ter medo se for necessário confecionar uma linha melódica ou se se tiver de empregar uma pausa. Todos os materiais musicais estão à nossa disposição e temos o direito e o poder de os utilizar.»

«Nas *Meditações sobre o Mistério da Santíssima Trindade*, propus um novo sistema de combinação baseado na criação de um alfabeto musical. Peguei nas letras do alfabeto que representam, no sistema de solfejo alemão, as notas musicais: quer dizer, *a-b-c* tem de se traduzir musicalmente por lá-si-dó-ré. Ampliei este alfabeto a todas as letras, ou seja, não me conformei com chegar até ao *h*, como na notação alemã, e avancei até ao *z*. Mas fi-lo acrescentando uma complicação: quis que cada letra tivesse um registro, um som e uma duração diferenciados, o que permitia ter a mesma nota várias vezes com alturas e durações diferentes. Tendo em conta que utilizava o alfabeto, isso possibilitava-me escrever palavras. Mas isto tudo não bastava: podia obter palavras, mas precisava de me desembaraçar de tudo o que era desnecessário. Na língua falada, há dois elementos indispensáveis, os substantivos e os verbos, mas as preposições e artigos não são tão completamente necessários, embora sejam convenientes para compreendermos o lugar e a função que o substantivo desempenha na frase. Então, para resolver essa dificuldade, recorri às declinações, como acontece no latim: tendo em vista isso, inventei, musicalmente falando, os casos: nominativo, genitivo, dativo, acusativo, vocativo e ablativo. E, para que o ouvinte compreendesse, assinalei estes casos como se fossem semáforos e confeccionei pequenos temas melódicos antes de cada palavra para indicar o seu caso, ou seja, acusativo ablativo ou o que quer que fosse. Utilizei também alguns *exemplos de leitmotiv*, mas apenas para as palavras extraordinárias, para os nomes teológicos muito importantes. Para o nome de Deus e para alguns outros nomes teológicos utilizei uma escrita de motivos, isto é, de temas *sensu strictu*, que se repetem. A combinação destes três elementos — alfabeto, casos e temas melódicos —, permitiu-me não ter uma série de notas extravagantes. Se se tomarem as letras do alfabeto, isso repercute-se em notas que podem ser extravagantes, uma vez que muitas delas se repetem para formar uma palavra. Para isso servem as indicações dos casos que retornam e também os *leitmotivs* que se repetem e tudo isto gera frases melódicas que são, evidentemente, muito complicadas para o músico, porque é preciso harmonizá-las, ou seja, apresentá-las com uma roupagem adequada, mas este trabalho não é muito mais árduo do que o realizado por Bach quando escreveu as suas variações sobre corais luteranos. Inicialmente, esta é uma tarefa aborrecida, porque o coral, como tal, carece de relevo e a sua estrutura é muito rude, até pobre: faltavam contrapontos que se sobrepusessem a tudo isto! Bach fez, neste sentido, coisas maravilhosas, extraordinárias, trabalhando com este material 'em bruto'. Eu, portanto, imitando o seu exemplo, senti-me livre para trabalhar, como ele, com um contraponto livre. O resultado sonoro pode ser, para o ouvinte, aparentemente, mais simples do que o obtido no *Livro de Órgão*, mas não é assim; quanto mais elevada é uma coisa mais simples parece, mas é também muito mais difícil de compreender. Não existe nada mais simples do que a luz todavia, se for olhada de frente, produz a cegueira.»

Obra de câmara

«Um erro dos músicos contemporâneos consiste em atribuir uma importância excessiva ao fenômeno sonoro. A música não se compõe exclusivamente de sons.» (Conferência de Bruxelas 1959.)

Uma única composição chega para cimentar a fama de Messiaen neste campo: o *Quarteto para o Fim do Tempo*, redigido em 1940, em circunstâncias que já foram referidas na biografia do compositor. Escrito para violino, clarinete, violoncelo e piano, os instrumentos de que o artista pôde dispor no *Stalag* VIII A, de Görlitz, trata-se de uma das páginas mais inesperadamente densas e carregadas de beleza da literatura de câmara contemporânea. «A linguagem musical da obra é essencialmente imaterial, espiritual, católica; os modos, evidenciando, melódica e harmonicamente, uma espécie de unicidade tonal, aproximam o ouvinte dos conceitos da eternidade no espaço infinito. Ritmos especiais, escritos fora de compasso, contribuem fortemente para desviar o conceito do temporal.» *(Conversas com Antoine Goléa.)* Tal como em outras composições acentuadamente orquestrais, Messiaen apenas combina os quatro instrumentos na primeira peça — «Liturgia de Cristal» —, na última — «Loa à Imortalidade de Jesus» — e ainda no início e no final da segunda seqüência — «Vocalização para o Anjo que Anuncia o Fim do Tempo» — e na parte central do sétimo episódio — «Confusões do Arco-Íris para o Anjo Que Anuncia o Fim do Tempo»; a terceira peça, «Abismo dos Pássaros», foi escrita para o solo de clarinete, sem dúvida o mais intricado que qualquer compositor haja realizado, enquanto as restantes seqüências são combinações de duos ou trios. Como assinalou o próprio autor, «quando uma música é sincera, dificilmente deixa de provocar um impacto no ouvinte».

Messiaen compôs, no campo de concentração em que estava prisioneiro, em 1940, o seu Quarteto para o Fim do Tempo. *Embaixo:* S. João e a Visão do Apocalipse, *de Memling, cuja recordação inspirou Messiaen.*

Giraudon

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Les offrandes oubliées, meditação sinfônica (1930) • *Le tombeau resplendissant* (1931) • *Hymne au Saint Sacrement* (1932) • *L'Ascension* (1922-1923; arranjo para órgão, 1934) • *Poème pour Mi*, soprano dramático e orquestra (1937) • *3 petites liturgies de la présence divine*, piano, ondas Martenot, celesta, vibrafone, manacas, dois bombos, coro de 36 vozes femininas e orquestra de cordas (1943-1944) • *Turangalîlâ-Symphonie*, piano, ondas Martenot e grande orquestra (1946-1948) • *Réveil des oiseaux*, piano e orquestra (1953) • *Oiseaux exotiques*, piano, 11 instrumentos de sopro e pequena orquestra (1955-1956) • *Choronochromie*, grande orquestra (1959-1960) • *7 Haï-kaï*, piano e pequena orquestra (1962) • *Couleurs de la cité céleste*, piano e conjunto instrumental (1963) • *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, instrumentos de madeira, cobre e percussão metálica (1964) • *La transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, coro misto, 7 solistas instrumentais e grande orquestra (1959-1969) • *Des canyons aux étoiles*, piano, corne-inglês, xilorimba, *glockenspiel* e orquestra (1971-1974).

OBRA VOCAL E CORAL

3 mélodies, soprano e piano (C. Sauvage, O. Messiaen, 1930) • *La mort du nombre*, soprano, tenor, violino e piano (1930) • *Vocalise*, soprano e piano (1935) • *Poèmes pour Mi*, soprano dramático e piano (1936, orq. 1937) • *O sacrum convivium*, coro misto e quatro vozes e órgão (1937) • *Chants de terre et de ciel*, soprano e piano (1938) • *Harawi*, canto de amor e de morte para soprano dramático e piano (1945) • *5 rechants*, 12 vozes mistas e piano.

OBRA DRAMÁTICA

S. Francisco de Assis, ópera (Paris, 1983).

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

La dame de Shalott (1917) • 8 prelúdios (1928-1929) • *Fantasia Burlesca* (1932) • *Peça para o Túmulo de Paul Dukas* (1935) • Rondó (1943) • *Visions de l'Amen*, 2 pianos (1943) • *20 regards sur l'Enfant Jésus* (1944) • *Cantéyodjâya* (1949) • 4 estudos de ritmo (1949) • *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) • *La fauvette des jardins* (1970).

Órgão

Le banquet céleste (1928) • *Diptyque*, «Essai sur la vie terrestre et l'eternité bienheureuse» (1930) • *Apparition de L'Église éternelle* (1932) • *L'Ascension* (transcrição da peça orquestral, 1932-1933; peça nova, 1934) • *La Nativité du Seigneur* (1935) • *Les corps glorieux*, «Sept visions brèves de la vie des réssuscités» (1939) • Missa de Pentescostes (1949-1950) • *Livre d'orgue* (1951) • *Verset pour la fête de la Dédicace* (1960) • *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969).

OBRA DE CÂMARA

Tema e Variações, violino e piano (1932) • *Fête des belles eaux*, sexteto de ondas Martenot (1937) • *Quatuor pour la fin du temps*, clarinete, piano, violino e violoncelo (1940-1941) • *Le merle noir*, flauta e piano (1951) • *Timbres-durées*, fita magnetofônica (em col. com Henry, 1952) • *O Túmulo de Jean-Pierre Guézec*, corne-inglês (1971).

Escritos

Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas (1936) • *Le rythme chez Stravinsky* (1939) • *Vingt leçons d'harmonie* (1939) • *Technique de mon langage musical* (1944) • Prólogo a *Mana*, de A. Jolivet (1946) • *Maurice Emmanuel: ses 30 chansons bourguignones* (1947) • *Conferência de Bruxelas* (1958) • Prólogo a *La prophétie musicale*, de A. Roustit (1970).

Textos das gravações

Carmina Burana

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

1.
O Fortuna,
velut Luna
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata
mihi quoque niteris;
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis
et virtutis
mihi nunc contraria
est affectus
et defectus
semper in angaria.
Hac in hora
sine mora
corde pulsum tangite;
quod per sortem
sternit fortem,
mecum omnes plangite!

2.
Fortune plango vulnera
stillantibus ocellis,
quod sua mihi munera
subtrahit rebellis,
verum est, quod legitur
fronte capillata,
sed plerumque sequitur
occasio calvata.

In Fortune solio
sederam elatus,
prosperitatis vario
flore coronatus;
quicquid enim florui
felix et beatus,
nunc a summo corrui
gloria privatus.

Fortune rota volvitur:
descendo minoratus;
alter in altum tollitur;
nimis exaltatus
rex sedet in vertice—
caveat ruinam!
nam sub axe legimus
Hecubam reginam.

PRIMO VERE

3.
Veris leta facies
mundo propinatur

Poemas de Beuren

FORTUNA, REGENTE DO MUNDO

1.
Oh, Fortuna,
de índole variável
como a Lua,
que ora cresces
ora decresces!
Vida detestável
que ao jogo tanto embota
como estimula
a viveza do espírito;
a miséria,
o poderio,
dissolves como gelo.

Sorte vã
e desumana,
roda a girar,
condição funesta,
felicidade efêmera
pronta a dissipar-se,
ensombrada
e velada,
também por mim te esforças;
agora, devido ao jogo,
com o dorso nu
sofro os teus golpes.

De felicidade
e de força
foi-me, hoje, a Sorte avara;
o oprimido
e o desvalido
estão sempre em sujeição.
Nesta hora,
sem demora,
o pulsar do coração tocai;
que, pela Sorte,
se abata o forte,
todos, comigo, lamentai!

2.
Com as lágrimas dos meus olhos,
os golpes da Fortuna choro,
pois os seus dons
a rebelde me negou;
é certo o que está escrito:
à fronte encabelada
quase sempre a calva
numa ocasião se segue.

No trono da Fortuna
soberbo me sentava,
das variegadas flores
da felicidade coroado.
Pois, com o que tinha de florido,
feliz e aventurado,
lui desabar lá do alto,
de toda a glória despojado.

Gira a roda da Fortuna:
ao descer, fico por baixo:
outro ao cimo se levanta.
Por de mais exaltado,
no topo está sentado o rei —
que tome cuidado!,
pois sob o eixo nós lemos:
«Hécuba é rainha.»

À PRIMAVERA

3.
A face risonha
da primavera

hiemalis acies
victa iam fugatur,
in vestitu vario
Flora principatur,
nemorum dulcinoso
que cantu celebratur.

Flore fusus gremio
Phebus novo more
risum dat, hoc vario
iam stipatur flore
Zephyrus nectareo
spirans in odore;
certatim pro bravio
curramus in amore.

Cytharizat cantico
dulcis Philomena,
flore rident vario
prata iam serena,
salit cetus avium
silve per amena,
chorus promit virginum
iam gaudia millena.

4.
Omnia Sol temperat
purus et subtilis,
novo mundo reserat
facies Aprilis,
ad amorem properat
animus herilis,
et iocundis imperat
deus puerilis.

Rerum tanta novitas
in solemni vere
et veris auctoritas
iubet nos gaudere;
vias prebet solitas,
et in tuo vere
tues est et probitas
tuum retinere.

Ama me fideliter!
fidem meam nota:
de corde totaliter
et ex mente tota
sum presentialiter
absens in remota,
quisquis amat taliter,
volvitur in rota.

5.
Ecce gratum
et optatum
Ver reducit gaudia,
purpuratum
floret pratum,
Sol serenat omnia,
iamiam cedant tristia!
Estas redit,
nunc recedit
Hyemis sevitia.

Iam liquescit
et decrescit
grando, nix et cetera,
bruma fugit,
et iam surgit
Ver Estatis ubera;
illi mens est misera,
qui nec vivit,
nec lascivit
sub Estatis dextera.

Gloriantur
et letantur
in melle dulcedinis,

ao mundo se oferece:
as hostes invernais,
vencidas, já estão em fuga;
de veste multicor
Flora pontifica,
pelo doce canto
dos bosques celebrada.

No seio de Flora deitado,
já Febo ri,
de novo envolvido
por policromas flores.
Zéfiro espira
nectárea fragrância;
corramos, à porfia,
aos prêmios de amor.

Abrasa-se em seu cantar
o doce Rouxinol,
com variegadas flores riem
os prados serenos.
Pássaros em bando
voam pelo bosque,
já um coro de virgens
mil delícias promete.

4.
O Sol puro e sutil,
que tudo rege,
ao mundo novo mostra
a face de abril;
ao amor impele
o espírito livre,
e, entre os folgazões, reina
o deus criança.

Tudo se renova
com a primavera,
e o seu doce império
nos manda folgar;
ela segue os sólitos caminhos,
e em teus verdores
há fé e honestidade,
que deves conservar.

Ama-me para sempre!
Nota a minha constância:
de todo o coração
e com toda a minha alma
estou de ti perto,
mesmo ausente e longe;
quem de tal modo ama
numa roda rodopia.

5.
Ei-la, grata
e desejada, a primavera
reconduz aos prazeres:
purpureado,
floresce o prado.
Tudo doura o Sol,
para longe as tristezas!
Volve o estio,
batem agora em retirada
os rigores do inverno.

Já derretem
e decrescem
granizo, neve e tudo o mais,
fogem as névoas
e já surge
a primavera, abundância estival.
Triste espírito tem aquele
que nem vive
nem se deleita
enquanto reina o verão.

Exaltam-se
e alegram-se
com mel dulcíssimo

qui conantur,
ut utantur
premio Cupidinis,
simus jussu Cypridis
gloriantes
et letantes
pares esse Paridis.

UF DEM ANGER

6.
Danza

7.
Floret silva nobilis
floribus et foliis.
Ubi est antiquus
meus amicus?
hinc equitavit,
eia, quis me amabit?

Floret silva undique,
nach mime gesellen ist mir we.
Gruonet der walt allenthalben,
wa ist min geselle alse lange?
der ist geriten hinnen,
owi, wer sol mich minnen?

8.
Chramer, gip die varwe mir,
die min wengel roete,
damit ich die jungen man
an ir dank der minnenliebe noete.

Seht mich an,
jungen man!
lat mich iu gevallen!

Minnet, tugentliche man
minneclîche frouwen!
minne tuot iu hoch gemuot
unde lat iuch in hohen ren schouwen.

Seht mich an,
junge man!
lat mich iu gevallen!

Wol dir, werlt, das du bist
alse freudenriche!
ich wil dir sin undertan
durch din liebe immer sicherliche.

Seht mich an,
junge man!
lat mich iu gevallen!

9a.
Danza

9b.
Swaz hie gat umbe,
daz sint allez megede,
die wellent an man
alle disen sumer gan.

9c.
Chume, chum geselle min,
ih enbite harte din,
ih enbite harte din,
chume, chum geselle min.

Suzer rosenvarwer munt,
chum unde mache mich gesunt,
chum unde mache mich gesunt,
suzer rosenvarwer munt.

10.
Were die werlt alle min
von dem mere unze an den Rin,

aqueles que se esforçam
por desfrutar
o prêmio de Cupido;
sob o jugo de Vênus,
estejamos ufanos
e exultantes
por sermos êmulos de Páris.

NO PRADO

6.
Dança

7.
Floresce o nobre bosque
em flores e folhas.
Onde está o meu
antigo amigo?
Daqui se foi a cavalo,
ah!, quem virá a amar-me?

Floresce o bosque todo,
tenho grande dor por meu amigo.
Viceja por toda a parte o bosque,
por que tarda o meu amigo?
Cavalgou para longes terras,
ah!, quem virá a amar-me?

8.
Mercador, dá-me o carmim,
para coradas as minhas faces pôr,
para que os moços, ao verem-me,
sintam por mim coitas de amor.

Moços,
olhai-me!
Deixai-vos apaixonar!

Amai, homens virtuosos,
mulheres dignas de amor!
O amor vos fará fortes
e vos coroará de glória.

Moços,
olhai-me!
Deixai-vos apaixonar!

Louvado sejas, mundo, pois és
tão rico em alegrias!
Quero sujeitar-me a ti
e em ti ter amor seguro.

Moços,
olhai-me!
Deixai-vos apaixonar!

9a.
Dança

9b.
São todas moças
as que em círculo estão,
procuram marido
para este verão.

9c.
Vem, vem, meu amigo!
Tanto por ti esperei,
tanto por ti esperei,
vem, vem, meu amigo!

Doce boca de rosas,
vem e põe-me bom,
vem e põe-me bom,
doce boca de rosas.

10.
Se todo o mundo fosse meu,
desde o mar até ao Reno,

des wolt ih mih darben,
daz diu chünegin von Engellant
lege an minen armen.

IN TABERNA

11.
Estuans interius
ira vehementi
in amaritudine
loquor mee menti:
factus de materia,
cinis elementi
similis sum folio,
de quo ludunt venti.

Cum sit enim proprium
viro sapienti
supra petram ponere
sedem fundamenti,
stultus ego comparor
fluvio labenti
sub eodem tramite
nunquam permanenti.

Feror ego veluti
sine nauta navis,
ut per vias aeris
vaga fertur avis:
non me tenent vincula,
non me tenet clavis,
quero mihi similes,
et adiungor pravis.

Mihi cordis gravitas
res videtur gravis:
dulcis est amabilis
intuitus que favis:
quicquid Venus imperat,
labor est suavis,
que nunquam in cordibus
habitat ignavis.

In ista lata gradior
plore iuventutis,
implicor et vitiis
immemor virtutis,
voluptatis avidus
magis quam salutis,
mortuus in anima
curam gero cutis.

12.
Olim lacus colueram,
olim pulcher extiteram
dum cignus ego fueram.
Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!

Girat, regirat garcifer;
me rogus urit fortiter
propinat me nunc dapifer.
Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!

Nunc in scutella iaceo,
et volitare nequeo,
dentes frendentes video
Miser, miser!
modo niger
et ustus fortiter!

13.
Ego sum abbas Cucaniensis
et consilium meum est cum bibulis,
et in secta Decii voluntas mea est,
et qui mane me quesierit in taberna,
post vesperam nudus egredietur,
et sic denudatus veste clamabit:

Wafna, wafna!
Quid fecisti sors turpissima?
Nostre vite gaudia
abstulisti omnia!

14.
In taberna quando sumus,
non curamus quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus
Quid agatur in taberna,
ubi nummus est pincerna,
hoc est opus ut queratur,
si quid loquar, audiatur.

Quidam ludunt, quidam bibunt,
quidam indiscrete vivunt.
Sed in lude qui marantur,
ex his quidam denudantur,
quidam ibi vestiuntur,
quidam saccis induntur
ibi nullus timet mortem,
sed pro Bacho mittunt sortem:

Primo pro nummata vini,
ex hac bibunt libertini,
semel bibunt pro captivis,
post hec bibunt ter pro vivis,
quater pro Christianis cunctis,
quinquies pro fidelibus defunctis,
sexies pro sororibus vanis,
septies pro militibus silvanis.

Octies pro fratribus pervessis,
nonies pro monachis dispersis,

tudo de bom grado daria
para a rainha de Inglaterra
em meus braços ter.

NA TABERNA

11.
Ardendo no íntimo
em fúria violenta,
com amargura
a mim próprio digo:
feito de matéria,
cinza de um fogo,
sou como uma folha
com que o vento joga.

Pois se é próprio
do homem prudente
sobre a rocha assentar
os seus alicerces,
eu, tolo, me compam
a um rio deslizante,
no seu próprio leito
sempre vacilante.

Qual nave sem nauta,
sinto-me arrastado
como, pelos ares,
vagueia, errante, a ave;
grilhões não me prendem,
não me prendem chaves,
assim eu procuro igual
e acabo por juntar-me aos depravados.

É-me insuportável
a sisudez de espírito,
foliar é agradável,
mais doce que o mel,
qualquer lei de Vênus
é suave tarefa,
nunca ela se encontra
no coração dos frouxos.

Pela senda larga caminho
ao modo da juventude,
enredado em vícios,
esquecido da virtude,
sôfrego de prazeres
mais que de salvação,
com a morte na alma,
trato de defender a pele.

12.
Dantes, no lago me banhava,
dantes, formoso, me enfunava,
pois era um cisne.
Ai de mim, ai de mim!
Agora, tostado,
e tão assado!

Gira o espeto e torna a girar,
pira a queimar-me em braseiro intenso,
aproxima-se agora o senescal.
Ai de mim, ai de mim!
Agora, tostado
e tão assado!

Agora jazo numa escudela
e não posso esvoaçar,
vejo dentes triturantes...
Ai de mim, ai de mim!
Agora, tostado
e tão assado!

13.
Sou abade de Cucânia
e reúno capítulo com bons bebedores,
e de Décio sou sectário:
quem me procurar, de manhã, na taberna
nu sairá à noitinha
e, da roupa despojado, assim chamará:

Wafna, wafna!
Que fizeste, horrenda Sorte?
Da vida as alegrias
todas me arrebataste!

14
Quando na taberna estamos,
da morte não cuidamos;
ao jogo nos precipitamos,
nele sempre nos esforçamos.
O que se passa na taberna,
onde o dinheiro é copeiro,
é digno de se saber,
ouvi o que vos vou dizer:

Alguns jogam, alguns bebem,
alguns portam-se sem recato.
Mas, dos que no jogo persistem,
alguns saem despojados,
outros ali ficam vestidos,
outros com sacos se cobrem.
Ali nenhum tem medo à morte,
mas, por Baco, tiram sortes:

Primeiro, por quem fornece o vinho,
por esse beberão os libertinos,
beberão, uma vez, pelos cativos,
depois, três vezes pelos vivos,
quatro, por todos os cristãos,
cinco, pelos fiéis defuntos,
seis, pelas irmãs frívolas,
sete, pelos guardas florestais,

oito, pelos irmãos transviados,
nove, pelos frades debandados,

decies pro navigantibus,
undecies pro discordantibus,
duodecies pro penitentibus,
tredecies pro iter agentibus.
Tam pro papa quam pro rege
bibunt omnes sine lege.

Bibit hera, bibit herus,
Bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus.

Bibit pauper et egrotus,
bibit exul et ignotus
bibit puer, bibit canus,
bibit presul et decanus,
bibit soror, bibit frater,
bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille,
bibunt centum, bibunt mille.

Parum sexcente nummate
durant cum immoderate
bibunt omnes sine meta,
quamvis bibant mente leta;
sic nos rodunt omnes gentes
et sic erimus egentes.
Qui nos rodunt confundantur
et cum iustis non scribantur.

COURS D'AMOUR

15.
Amor volat undique,
captus est libidine.
Iuvenes, iuvencule
conjunguntur merito.
Siqua sine socio,
caret omni gaudio;
tenet noctis infima
sub intimo cordis in custodia:
fit res amarissima.

16.
Dies, nox et omnia
mihi sunt contraria,
virginum colloquia
me fay planszer,
oy suvenz suspirer,
plus me fay temer.

O sodales, ludite
vos qui scitis dicite,
mihi mesto parcite;
grand ey dolur,
attamen consulite
per voster honur.

Tua pulchra facies,
me fey planszer milies,
pectus habens glacies,
a remender
statim vivus fierem
per un baser.

17.
Stetit puella
rufa tunica;
si quis eam tetigit,
tunica crepuit.
Eia.
Stetit puella,
tamquam rosula;
facie splenduit,
os eius floruit.
Eia.

18.
Circa mea pectora
multa sunt suspiria
de tua pulchritudine,
que me ledunt misere.
Manda liet,
manda liet,
min geselle
chumet niet.

Tui lucent oculi
sicut solis radii,
sicut splendor fulguris
lucem donat tenebris.
Manda liet,
manda liet,
min geselle
chumet niet.

Vellet deus, vellent dii,
quod mente proposui,
ut eius virginea
reserassam vincula.
Manda liet,
manda liet,
min geselle
chumet niet.

19.
Si puer cum puellula
moraretur in cellula,
felix coniunctio
Amore sucrescente,
pariter e medio
propulse procul tedio,

dez, pelos navegantes,
onze, pelos dissidentes,
doze, pelos penitentes,
treze, pelos caminhantes.
Tanto pelo papa como pelo rei
beberão todos os sem-lei.

Bebe a senhora, bebe o senhor,
bebe o soldado, bebe o clérigo,
bebe aquele, bebe aquela,
bebe o servo com a escrava,
bebe o rápido, bebe o lento,
bebe o branco, bebe o negro,
bebe o fiel e o inconstante,
bebe o rude e o nigromante.

Bebe o pobre e o enfermo,
bebe o desconhecido e o proscrito,
bebe o peliz, bebe o velho,
bebe o chefe e o decano,
bebe a mana, bebe o mano,
bebe a velha, bebe a mãe,
bebe esta, bebe aquela,
bebem cem, bebem mil.

Seis centenas de dinheiros
pouco duram quando todos
bebem sem conta e medida,
ainda que de ânimo alegre.
Todos de nós dizem mal,
e assim pobres viveremos.
Mal haja quem nos critica,
não seja entre os justos contado.

CORTE DE AMOR

15.
Voa Amor por todo o lado,
do desejo escravo.
Moços e mocinhas
casar-se devem.
Se alguma sem amigo está,
carece de todo o prazer,
noite profunda envolve-lhe
o íntimo do coração:
muito é de entristecer.

16.
Dias, noites, tudo
me é desfavorável,
falas de donzelas
me fazem chorar,
muito suspirar
e mais temê-las.

Brincai, companheiros,
vós que sabeis dizei,
triste, poupai-me
a minha grande dor;
todavia, aconselhai-me
por vossa honra.

Tua face formosa
mil coitas me dá,
gelado é teu peito,
mas como mezinha
logo à vida tornaria
com um beijo.

17.
Estava a donzela
de rubra túnica;
se alguém lhe tocava,
rasgava-se a túnica.
Eia!
Estava a donzela
como linda rosa;
seu rosto esplendia,
sua boca floria.
Eia!

18.
Dentro do meu peito
são muitos os suspiros
que, triste, me oprimem
pela tua beleza.
Manda liet,
manda liet,
minha amada
que não vem.

Brilham os teus olhos
como raios do Sol,
qual fulgor do relâmpago
que as trevas ilumina.
Manda liet,
manda liet,
minha amada
que não vem.

Queira Deus, queiram os deuses
que o meu desejo se cumpra,
para que da sua virgindade
os vínculos se quebrem.
Manda liet,
manda liet,
minha amada
que não vem.

19.
Se rapaz e donzela
convivessem numa cela,
que feliz tal união!
Quando o amor sobrevém
e, juntamente,
do tédio se libertam,

fit ludus ineffabilis
membris, laceris, labiis.

20.
Veni, veni, venias,
ne me mori facias,
hyrca, hyrca, nazaza,
trillirivos...

Pulchra tibi facies,
oculorum acies,
capillorum series,
o quam clara species!

Rosa rubicundior,
lilio candidior,
omnibus formosior,
semper in te glorior!

21.
In trutina mentis dubia
fluctuant contraria
lascivus amor et pudicitia.
Sed eligo quod video,
collum jugo prebeo;
ad iugum tamen suave transeo.

22.
Tempus est iocundum,
o virgines,
modo congaudete
vos iuvenes.
Oh — Oh,
totus floreo,
iam amore, virginali
totus ardeo,
novus, novus amor
est, quo pereo.

Mea me confortat
promissio,
mea me deportat
negatio.

Tempore brumali
vir patiens,
animo vernali
lasciviens.

Mea mecum ludit
virginitas,
mea me detrudit
simplicitas.

Veni, domicella,
cum gaudio,
veni, veni, pulchra,
iam pereo.

23.
Dulcissime,
totam tibi subdo me!

BLANZIFLOR ET HELENA

24.
Ave formosissima,
gemma pretiosa,
ave decus virginum,
virgo gloriosa,
ave mundi luminar
ave mundi rosa,
Blanziflor et Helena,
Venus generosa.

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

25.
O Fortuna,
velut Luna
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata
mihi quoque niteris;
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis
et virtutis
mihi nunc contraria
est affectus
et defectus
semper in angaria.
Hac in hora
sine mora
corde pulsum tangite;
quod per sortem
sternit fortem,
mecum omnes plangite!

um jogo inefável ocorre
com membros, braços e lábios.

20.
Vem, vem, que venhas,
não me faças morrer,
hyrca, hyrca, nazaza,
trillirivos...

Teu rosto formoso,
teus olhos brilhantes,
teus cabelos anelados,
oh, beleza esplendorosa!

Mais rubra que a rosa,
mais branca que o lírio,
a mais bela de todas,
em ti sempre me glorio!

21.
Na balança do meu espírito
oscilam, quais dúvidas opostas,
amor lascivo e pureza.
Mas eu escolho o que vejo,
dobro ao jugo a cerviz;
suavemente, todavia, transponho o jugo.

22.
É tempo de alegria,
oh, donzelas!
Comprazei-vos agora,
jovens!
Oh, oh!
Todo floresço,
todo me abraso
em virginal amor,
novo, novo é este amor
que me mata.

A minha promessa
conforta-me,
a minha recusa
afasta-me.

Em tempo de invernia
é o homem paciente;
com a alma primaveril,
concupiscente.

Agrada-me a minha
virgindade,
mas perde-me a minha
ingenuidade.

Vem, donzela,
com alegria
vem, vem formosa,
que eu morro.

23.
Meu doce amigo,
toda a ti me entrego!

BLANZIFLOR E HELENA

24.
Salve, formosíssima,
jóia preciosa,
salve, honra das virgens,
virgem gloriosa,
salve, luz do mundo,
salve, do mundo rosa,
Blanziflor e Helena,
Vênus generosa.

FORTUNA, REGENTE DO MUNDO

25.
Oh, Fortuna,
de índole variável
como a Lua,
que ora cresces
ora decresces!
Vida detestável
que ao jogo tanto embotas
como estimulas
a viveza do espírito:
a miséria,
o poderio,
dissolves como gelo.

Sorte vã
e desumana,
roda a girar,
condição funesta,
felicidade efêmera
pronta a dissipar-se
ensombrada
e velada,
também por mim te esforças;
agora, devido ao jogo,
com o dorso nu
sofro os teus golpes.

De felicidade
e de força
foi-me, hoje, a Sorte avara;
o oprimido
e o desvalido
estão sempre em sujeição.
Nesta hora,
sem demora,
o pulsar do coração tocai;
que, pela Sorte,
se abata o forte,
todos, comigo, lamentai!

Dicionário musical básico

As abreviaturas entre parênteses que se seguem a certos termos indicam a sua origem lingüística: *Al.*, alemão; *Fr.*, francês; *Hin.*, hindu; *Ing.*, inglês; *It.*, italiano, e *Lat.*, latim.

A

A. Representação da nota *lá* na Grã-Bretanha e Alemanha.

ABERTURA. Peça que serve de introdução a uma ópera ou a outro tipo de composição ou espetáculo musical.

A CAPPELLA (It.). Composição para vozes sós, sem acompanhamento instrumental.

ACCELERANDO (It.). Apressar o movimento, cada vez mais rápido.

ACENTO. Pequena acentuação da intensidade de uma nota ou de um acorde em relação aos demais. Além de uma função rítmica, pode ter ainda um sentido expressivo.

ACORDE. Emissão simultânea de três ou mais sons. Sobre os acordes incidem as leis da consonância e da dissonância que regem os mecanismos da Harmonia.

ADAGIO (It.). Uma das indicações mais antigas de andamento. Muito lento.

AGÓGICA. Capítulo das ciências musicais que trata da *agoge*, termo com que os gregos designavam cada uma das subdivisões regulares da melopéia. Modernamente, o seu significado abrange todas as mudanças ou oscilações do ritmo ou do andamento.

ALEATÓRIA, MÚSICA. Música escrita no pressuposto da intervenção fortuita do intérprete. Escreve-se geralmente com uma grafia própria, diferente da tradicional. Forma que se desenvolveu depois da Segunda Guerra Mundial.

ALEMANDA. Allemande, em francês. Dança de origem alemã, em compasso de dois ou de quatro tempos. É a primeira peça da suíte clássica.

ALLA MARCIA (It.). Em estilo de marcha.

ALLEGRETTO (It.). Diminutivo de *allegro*. Moderadamente vivo.

ALLEGRO (It.). Indicação de andamento: rápido. Originariamente indicava também caráter: alegre, festivo.

ALTERAÇÃO. Modificação da altura de uma nota. Sinal que indica a mudança.

ANACRUSE. Palavra derivada do grego com que se denomina a nota ou notas fracas que preparam o primeiro acento ou tempo forte de um ritmo.

ANDAMENTO. Grau de velocidade que se imprime à execução de uma obra. Indica-se com palavras como *adagio, lento, allegro*, etc.

ANDANTE (It.) Indicação de andamento: tranqüilo sem precipitação, como a passo.

ANDANTINO (It.) Indicação de movimento. Diminutivo de *andante*.

ANTÍFONA. Canto em que intervêm dois coros alternadamente.

APOJATURA. Ornamento melódico que apóia uma parte forte da melodia.

ARABESCO. Fragmento curto muito ornamentado. Em coreografia, uma das posições da dança acadêmica.

ARIA (It.). Composição estruturada para uma só voz (ou instrumento), com acompanhamento instrumental. Figura nas óperas e oratórios.

ARMAÇÃO. Sustenidos ou bemóis colocados no princípio do pentagrama, imediatamente a seguir à clave. Indica a tonalidade em que o fragmento está inscrito.

ARPEJO. Execução sucessiva das notas de um acorde.

ASSAI (It.). Termo italiano que pode acompanhar uma indicação de andamento e significa «muito».

ATONALIDADE. Suspensão da tonalidade, ausência da referência a uma nota fixa (tônica). Ver DODECAFONISMO.

AUMENTAÇÃO. Ampliação do valor das figuras de um trecho tomado como antecedente. É um dos artifícios do contraponto.

AUMENTADO, INTERVALO. Intervalo meio-tom mais alargado do que o maior.

B

B. Representação da nota *si* na Grã-Bretanha e do si bemol na Alemanha.

BAGATELA (It.). Curta peça de música leve, sem pretensões, freqüentemente para piano.

BAILADO. Espetáculo coreográfico criado na corte francesa durande o século XVI. Converteu-se posteriormente num gênero teatral.

BAIXO. A voz masculina mais grave e o membro mais grave de uma família de instrumentos.

BAIXO CIFRADO. Escrita abreviada dos acordes por meio de cifras, a partir do baixo. Faz parte do ensino acadêmico da Harmonia e esteve particularmente em voga durante os séculos XVII e XVIII.

BALADA. Composição baseada num tema popular de caráter dramático. Pode revestir a forma de canção narrativa ou de peça puramente instrumental.

BANDA. Agrupamento de instrumentos de sopro (madeira e metal) e de percussão. Devido à sua intensidade sonora, torna-se especialmente indicado para as execuções ao ar livre.

BARCAROLA. Composição curta, típica dos gondoleiros venezianos, de caráter sentimental e andamento moderado, com característico ritmo balanceado.

BARÍTONO. Registro médio da voz masculina, situado entre o tenor e o baixo. Aplica-se igualmente à denominação ao correspondente registro instrumental.

BARRA. Linha divisória que separa os compassos entre si, quando simples (barra de compasso), ou assinala o termo de um trecho musical, quando dupla (barra dupla).

BEL CANTO (It.). À letra, *canto belo*. Estilo de canto utilizado sobretudo nas óperas italianas dos séculos XVII e XVIII. Significa atualmente virtuosismo vocal.

BEMOL. Alteração que baixa de meio-tom a nota em frente da qual se encontre.

BEMOL DUPLO. Sinal que indica a descida de dois meios-tons da nota que o segue.

BEQUADRO. Sinal que anula qualquer alteração (sustenido, bemol) anterior.

BERCEUSE (Fr.). Canção de berço, com ritmo de embalar, acalento.

BINÁRIA, FORMA. Forma medieval simples, em duas partes.

BLUE (Ing.). Música popular dos negros americanos que se desenvolveu nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX.

BOLERO. Dança espanhola. É normalmente acompanhada ao violão.

BOURRÉE (Fr.). Antiga dança francesa em compasso de dois tempos e andamento animado.

C

C. Representação da nota *dó* na Grã-Bretanha e Alemanha.

CADÊNCIA. 1 — Combinação de acordes que dividem as frases da música entre si e produzem o efeito da pontuação na escrita. 2 — Passo de brilhante virtuosismo solista que se introduz durante a interpretação de uma obra, geralmente no fim, para mostrar a habilidade técnica do executante.

CÂMARA, MÚSICA DE. Música destinada a uma pequena sala de concertos, geralmente composta para um reduzido grupo de instrumentos solistas.

CANÇÃO. Pequena composição vocal, com texto em verso.

CÂNONE. Composição para várias vozes (ou instrumentos), na qual as diversas partes interpretam a mesma melodia, começando uma após a outra, segundo intervalos determinados.

CANTABILE (It.). À letra, *cantável*; em sentido figurado, *com expressão*. Indicação do caráter melódico de determinado fragmento.

CANTATA (It.). Composição para uma ou mais vozes com acompanhamento instrumental. Compõe-se de várias partes (recitativos, árias e coros) e pode ser dramática, religiosa, etc.

CANTILENA. Obra vocal de estrutura muito simples e caráter lírico.

CANTO. Emissão de sons musicais por meio da voz humana.

CANTUS FIRMUS (Lat.). Melodia fixa, de valores regulares, sobre a qual se desenvolvem várias linhas melódicas.

CAROL (Ing.). Vilancico inglês a várias vozes.

CAVATINA (It.). Pequena composição que nas óperas italianas servia para apresentar a personagem que a cantava.

CHACOÍNA. Variações sobre um desenho melódico na parte grave, que se repete incessantemente, embora sempre com roupagem diferente. Deriva de uma antiga dança de tempo moderado. Parece derivar da antiga chacota peninsular. É sinônimo de *passacalha*.

CLAVE. Sinal que se coloca no princípio da pauta musical o dá o nome e a situação de registro às notas, de acordo com o lugar que ocupa nas linhas do pentagrama. Existem três claves: a de sol (tessitura aguda), a de dó (tessitura média) e a de fá (tessitura grave).

CLUSTER (Ing.). À letra, *grupo* ou *cacho*. Este termo emprega-se na música contemporânea para designar grupos de notas que preenchem cromaticamente um determinado âmbito e são executados simultaneamente.

CODA (It.). À letra, *cauda*. Parte acrescentada no fim de uma composição para confirmar a sua conclusão.

COLCHEIA. Figura de nota cuja duração equivale a um oitavo da semibreve.

COMPASSO. Medida que se toma como unidade para dividir uma obra musical em fragmentos de igual duração. Na partitura, cada uma destas partes separa-se da seguinte com uma barra vertical chamada barra de compasso.

CON BRIO (It.). Com energia.

CONCERTANTE, SINFONIA. Composição para um ou vários instrumentos solistas inspirada no *concerto grosso*.

CONCERTINO (It.). Pequeno grupo instrumental que alterna com o *tutti* no concerto grosso ou, mais modernamente, o violinista encarregado de executar os solos e fragmentos mais importantes para violino numa obra orquestral. O violino *concertino* é, além disso, o *alter ego* do maestro. Ver CONCERTO GROSSO.

CONCERTO. Composição em que um instrumento solista, tratado com virtuosidade, dialoga com o conjunto da orquestra.

CONCERTO GROSSO (It.). Concerto antigo, geralmente em quatro ou cinco andamentos, baseado na oposição entre a orquestra e um grupo escolhido de solistas, que se denomina *concertino*.

CONCRETA, MÚSICA. Música construída a partir de sons ou ruídos produzidos por objetos concretos ou escolhidos ao acaso e que, ao evoluir, são modificados e ordenados por aparelhos elétricos, razão por que só existe sob forma de gravação.

CONSONÂNCIA. Combinação dos dois ou mais sons emitidos simultaneamente, produzindo uma sensação de equilíbrio ou repouso.

CONTRALTO. O registro mais grave da voz feminina ou infantil. Por extensão, o registro correspondente em algumas famílias de instrumentos.

CONTRAPONTO. Técnica da composição musical que consiste em sobrepor linhas melódicas diferentes. Na sua origem foi vocal e, portanto, intimamente ligada à natureza da voz.

CONTRA-SUJEITO. Contramotivo, linha acompanhante do tema ou sujeito de uma fuga.

CORAL. Como adjetivo, relativo ao coro. Em sentido histórico, hino protestante criado por Lutero para ser cantado pelo povo. Transcrição para órgão deste hino.

CORO. Conjunto de cantores. Composição destinada a esse conjunto.

CORRENTE. *Courante*, em francês. Dança aristocrática, em compasso de três tempos. Foi uma das peças principais da suíte clássica.

CRESCENDO (It.). Aumentando gradualmente a intensidade do som.

CROMÁTICA, ESCALA. Escala em que, entre os sete graus da escala diatônica, se intercalam os cinco meios-tons obtidos pelo emprego de alterações acidentais. Estes meios-tons chamam-se cromáticos.
CZARDA. Dança popular húngara. Consta de uma parte lenta e outra rápida.

D

D. Representação da nota *ré* na Grã-Bretanha e na Alemanha.
DA CAPO (It.). Expressão que indica que determinado trecho se deve repetir desde o princípio.
DEDILHAÇÃO. Utilização dos dedos ao tocar um instrumento. Indicação colocada sobre uma nota para indicar que dedo deverá ser usado.
DESCRITIVA, MÚSICA. Música que procura imitar os sons da Natureza com meios estritamente musicais.
DIAPASÃO. Aparelho que se utiliza para afinar os instrumentos e a entoação da voz. Emite um som cuja freqüência, aceita internacionalmente, é de 40 vibrações por segundo.
DIATÔNICA, ESCALA. Composta por sete notas (considera-se que a oitava é a mesma que a primeira). Ver MAIOR, ESCALA, e MENOR, ESCALA.
DIATÔNICO. Sistema tonal que utiliza unicamente as sete notas da escala. Sistema de escala composto por dois tetracórdios.
DIMINUIÇÃO. Redução do valor das figuras de um trecho tomado como antecedente. É um processo de contraponto.
DINÂMICA. Graduação de intensidade do som. Tem grande importância como matiz expressivo no caráter de uma frase musical.
DISSONÂNCIA. Combinação de sons simultâneos não consonantes, ou seja, cujo efeito provoca uma sensação de choque e instabilidade, que reclama resolução para um intervalo ou acorde de repouso.
DIVERTIMENTO (It.). Composição instrumental de caráter ligeiro e fácil, semelhante à suíte. Na fuga, é sinônimo de *episódio*.
DÓ. Nome que nos países latinos se dá à primeira nota da escala de dó maior (antigamente, *ut*), correspondente nos países anglo-saxões a C.
DODECAFONISMO. Sistema de composição baseado na totalidade da escala cromática e que recusa as bases admitidas pelo sistema tonal tradicional e as substitui por novas convenções. Ver SERIAL, MÚSICA.
DOMINANTE. Quinto grau da escala diatônica. É a nota mais importante depois da tônica.
DRAMA LÍRICO. Ópera de grande envergadura, em que a massa orquestral adquire igual ou maior importância do que as vozes.
DUETO. Conjunto de duas vozes ou composição para este conjunto.
DUO. Conjunto de dois instrumentos ou de duas vozes, sendo no último caso mais própria a designação de *dueto*. Composição escrita para este conjunto.

E

E. Representação da nota *mi* na Grã-Bretanha e na Alemanha.
ECO. Reflexão do som por um corpo sólido. Chama-se também eco ao efeito semelhante obtido por imitação entre instrumentos ou vozes.
ELETRÔNICA, MÚSICA. Música realizada com sons produzidos e tratados por processos eletroacústicos, diferentemente da música concreta, que, teoricamente, consiste no tratamento e gravação de sons já existentes.
ENARMONIA. Relação entre duas notas separadas por um intervalo de, aproximadamente, uma nona parte de tom e que, num instrumento de teclado temperado, se confundem. Por exemplo, no piano, uma mesma tecla emite o dó sustenido (dó elevado meio-tom) e o ré bemol (ré abaixado meio-tom), enarmônicos um em relação ao outro.
ENTOAR. Produzir um som musical determinado, cantar afinadamente.
EPISÓDIO. Tema secundário que liga duas idéias musicais e serve de transição. Por vezes, como na forma sonata, designa-se por *ponte*. Chama-se também *divertimento*, especialmente na fuga.
ESCALA. Sucessão dos sons de um modo ou de uma tonalidade. Ver MAIOR, ESCALA.
ESCOCESA. Antiga dança de origem escocesa, de que se encontram vestígios em França durante o século XVIII.
ESTRETO. Do it. *Stretto*. Seção final da fuga, em que a exposição é retomada sem contratema, aproximando as entradas de tal forma que tema e resposta se sucedem continuamente.
ESTRIBILHO. Desenho melódico que se repete regularmente em certas obras populares, refrão. Aparece na forma rondó da sonata clássica.
ESTUDO. Composição destinada a desenvolver ou mostrar a técnica de um instrumento.
EXPOSIÇÃO. Na forma sonata, parte do andamento durante a qual são apresentados os temas principais. Na fuga, apresentação do sujeito por todas as vozes, sucessivamente.

F

F. Representação da nota *fá* na Grã-Bretanha e na Alemanha.
FÁ. Nome da quarta nota ou subdominante na escala de dó maior.
FALSETE. Voz formada a partir da laringe, quando se canta fora do registro normal. Também se chama *voz de cabeça*, para a distinguir da voz de peito ou normal. É mais aguda que a voz de peito.
FANDANGO. Dança ou canto espanhol de movimento e caráter alegres escrito em compasso de três tempos. Em Portugal toma uma função própria, sobretudo dançada. No Sul do Brasil assume a forma de baile popular, sobretudo rural, ao som do violão ou da sanfona, alternando-se as danças de roda e sapateados com estrofes cantadas.
FANFARRA. Agrupamento de sopro composto apenas por instrumentos de metal. Composição escrita para este tipo de agrupamento.
FLAMENCO. Tipo de canção e dança espanholas. A expressão designa também a música instrumental do mesmo tipo, com violão («guitarra» em castelhano).
FOLIA. Antiga dança de origem ibérica, muito freqüente nos festejos populares em Portugal, e glosada pelos violinistas do século XVIII.
FORMA. Concepção ou plano de uma composição musical.
FORTE. Indicação de intensidade de som (*f*).
FRASE MUSICAL. Uma das partes principais constitutivas do período musical; distingue-se das restantes por uma pontuação cadencial e subdivide-se, por sua vez, em membros, motivos e células. Corresponde à oração na sintaxe gramatical.
FRÓTOLA (It.). Canção polifônica italiana dos séculos XV e XVI, anterior ao madrigal.
FUGA. Composição contrapontística baseada no princípio da imitação, em que os temas parecem fugir, ou, mais exatamente, perseguir-se. A sua estrutura básica é a seguinte: *exposição*, ou entrada em vozes sucessivas do tema ou sujeito; *resposta*, baseada na conjugação do tema e do contra-sujeito, elemento que o acompanha em cada um dos seus aparecimentos (o desenvolvimento é aligeirado por episódios construídos a partir de elementos do tema) e, finalmente, *estreto (stretto) ou conclusão*.
FUSA. Figura equivalente a metade da semicolcheia ou a 1/32 da semibreve. É uma das figuras de valor mais curto.

G

G. Representação da nota *sol* na Grã-Bretanha e na Alemanha.
GALHARDA. Antiga dança francesa de ritmo temático e movimento vivo.
GAVOTA. Dança francesa de movimento moderado em compasso de dois tempos.
GEBRAUCHSMUSIK (Al.). À letra, *música para ser utilizada*. Música escrita por certos compositores de princípios do século XX, baseada na linguagem popular, com o fim de poder ser compreendida por um máximo de pessoas.
GIGA. Antiga dança inglesa, de movimento vivo e caráter popular. É uma das peças principais da suíte clássica.
GIOCOSO (It.). Brincalhão, alegre.
GLISSANDO (It.). À letra, *resvalando*. Nos instrumentos de arco, é o efeito resultante do deslizar do dedo sobre a corda. Nos de teclado ou na harpa, o percorrer veloz, num só traço, das teclas ou das cordas. Na voz, chama-se *portamento*.
GRAVE. Registro mais baixo da voz ou de um instrumento. Andamento lento e solene.
GRAZIOSO (It.). À letra, *com graça*.
GREGORIANO, CANTO. Forma de canto litúrgico próprio da igreja católica romana, cujas melodias monódicas foram mandadas recolher e ordenar pelo papa Gregório I, no século VI.

H

H. Representação do *si* natural na Alemanha.
HABANERA. Canção e dança de compasso binário, típica da ilha de Cuba.
HARMONIA. Ciência da formação e encadeamento dos acordes que obedecem às leis da tonalidade. Têm nele papel fundamental o sentido da consonância (acordes perfeitos) e o da dissonância (acordes que exigem uma resolução e criam um dinamismo).
HARMÔNICOS. Conjunto de sons suplementares originados pela ressonância de um som fundamental. Chama-se também harmônico um efeito particular do som, que se consegue nos instrumentos de corda ou sopro.
HEXACÓRDIO. Série ascendente ou descendente de seis notas em que se baseava o sistema musical utilizado até ao século XVII.
HINO. Cântico, ode ou poema de invocação, que se canta na Igreja. Canto patriótico.
HOMÓFONO. Adjetivo que designa a música executada em unissono ou à oitava, por oposição à música polifônica. Também se aplica à música em que domina a melodia.
HORNPIPE (Ing.). Antiga dança popular inglesa.

I

IMITAÇÃO. Artifício polifônico, em que uma voz reproduz uma frase ou motivo exposto previamente por outra.
IMPROMPTU. Improviso. Do latim *in promptu*: prontamente, sem preparação. Pequena peça com certo caráter de improvisação, por isso chamada *improviso*.
INSTRUMENTAÇÃO. Estudo da técnica e das propriedades expressivas dos instrumentos, preliminares à orquestração.
INTERMEZZO (It.). Pequena peça instrumental, de recorte livre, destinada originalmente a preencher o tempo entre dois atos de uma obra.
INTERVALO. Distância entre dois sons em função da sua altura.
INTRODUÇÃO. Trecho musical curto e geralmente lento, que antecede, com freqüência, o primeiro andamento de sonata, ou formas paralelas, quarteto, sinfonia, etc.
INVENÇÃO. Nome dado durante os séculos XVII e XVIII a pequenas peças contrapontísticas a duas e três vozes, cujo interesse consistia em desenvolver uma curta célula inicial, nitidamente caracterizada no seu ritmo e contorno melódico.

J

JAZZ. Tipo de música afro-americana nascida no Sul dos Estados Unidos da América em princípios do século XX, a partir dos «espirituais negros».
JOGRAL. Músico ambulante da Idade Média.
JOTA. Canto e dança espanhola típica de Aragão e Navarra. Escreve-se em compasso de três tempos.

K

KAPELLMEISTER (Al.). À letra, *mestre de capela*. Nome dado na Áustria e Alemanha ao diretor musical de uma igreja ou da capela de um príncipe.
KÖCHEL, NUMERAÇÃO DE. Numeração das obras de Mozart segundo o catálogo elaborado no século XIX por Ludwig van Köchel. Estas obras designam-se com a letra K seguida de um número e, em alemão, com as letras KV seguidas do mesmo número. KV significa «Köchel Verzeichnis» (Catálogo de Köchel).

L

LÁ. Sexta nota ou subdominante da escala de dó maior.

LÂNDLER (Al.). Antiga dança popular do Sul da Alemanha. De compasso ternário, é considerada uma antecessora da valsa.
LARGHETTO (It.). Diminutivo de *largo*. Tempo menos lento que este.
LARGO (It.). À letra, *amplo*. Indicação de andamento: muito lento e sustentado.
LEGATO (It.). À letra, *ligado*. Termo que indica a execução unida dos sons. Contrário de *staccato*, separado.
LEITMOTIV (Al.). À letra, *motivo condutor*. Fórmula melódica ou harmônica destinada a caracterizar, no drama lírico, uma personagem ou uma situação.
LENTO (It.). Indicação de andamento, que se situa entre o *largo* e o *adagio*. Muito devagar.
LIBRETO. Texto de uma ópera. Parte literária que o compositor põe em música.
LIED (Pl. *lieder*) (Al.). Canção, canto. Termo que se associa à canção alemã do século XIX e se tornou extensivo à canção de câmara.
LIGADURA. Linha curva que une duas ou mais notas do mesmo grau, indicando que devem ser executadas como uma só nota continua. Quando abrange uma frase ou membro de frase, significa que todo esse passo deve ser tocado como uma unidade expressiva.

M

MADRIGAL. Composição polifônica (de duas a seis vozes) com ou sem acompanhamento. Tem caráter severo e majestoso. Cultivou-se na Europa entre os séculos XIV e XVII.
MAESTOSO (It.). Indicação de tempo e caráter majestoso.
MAIOR, ESCALA. Modelo dado pela sucessão das notas dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó (estas notas coincidem com as teclas brancas do piano). A partir deste modelo, conservando a mesma ordem de intervalos que caracterizam o modo maior, pode reproduzir-se — com as conseqüentes alterações — a partir de qualquer nota.
MARCHA. Música militar destinada a regular o passo. Qualquer outra música deste estilo. As marchas são em geral a quatro tempos, com acento muito marcado no primeiro e terceiro tempos.
MASCARADA. Entretenimento dramático próprio dos séculos XVI e XVII, que incluía partes cantadas com acompanhamento instrumental.
MASQUE. Na Inglaterra, *mascarada*.
MAZURCA. Dança polonesa em compasso de três tempos e movimento moderado.
MEDIANTE. Terceiro grau da escala diatônica.
MEIO-SOPRANO. Voz feminina intermédia, situada entre as de soprano e contralto: *mezzo soprano* em it.
MEIO-TOM. Intervalo igual a metade de um tom diatônico ou à duodécima parte da oitava.
MEISTERSINGER (Al.). Mestres cantores. Artesãos e comerciantes alemães que, entre os séculos XIII e XVI, se dedicaram à composição poética e musical, fundando sociedades de amadores em que se estabeleciam regras muito rigorosas.
MELISMA. Seqüência de várias notas cantadas com uma única sílaba, em oposição ao canto silábico (uma nota por sílaba), como o recitativo.
MELODIA. Emissão de sons sucessivos e de alturas diferentes que, mediante a articulação do ritmo, criam motivos, frases e períodos com sentido. Chama-se também melodia ao canto produzido por uma só voz *(monodia)*.
MENOR, ESCALA. Modelo dado pela sucessão das notas dó, ré, mi bemol, fá, sol, lá bemol, si bemol, dó, e reproduzível a partir de qualquer nota.
METRÔNOMO. Aparelho composto por um pêndulo e uma escala graduada, que serve para marcar a velocidade do tempo.
MEZZO FORTE (It.). Indicação de intensidade: meio forte *(mf)*.
MI. Terceira nota da escala de dó maior.
MICRO-TOM. Intervalo inferior ao meio-tom.
MÍNIMA. Figura musical cujo valor equivale a metade de uma semibreve.
MINNESINGER (Al.). Cantores da aristocracia alemã, que, reunidos em sociedades, gozaram de grande popularidade nos séculos XII e XIII. São os precursores dos *Meistersinger*.
MINUETO. Dança de origem francesa escrita em compasso de três tempos. Após uma longa evolução, da suíte passou à sonata e à sinfonia, onde mais tarde viria a ser substituído pelo *scherzo*.
MISSA. Composição musical sobre a parte invariável da missa, chamada «ordinário da missa»: *Kyrie, Glória, Credo, Sanctus com Benedictus e Agnus Dei*. Pode ser simplesmente vocal, normalmente de estilo polifônico, ou vocal com acompanhamento de órgão, harmônio ou orquestra.
MODERATO (It.). Andamento pausado mas sem exagero. Semelhante ao «*andante*».
MODO. Forma de ordenar os intervalos no interior de uma escala. Ver MAIOR, ESCALA; MENOR, ESCALA. Durante a Idade Média, empregaram-se oito modos que no século XVI chegaram a ser doze. Limitaram-se posteriormente a dois: os modos maior ou menor da escala diatônica.
MODULAÇÃO. Mudança de tom ao longo de um trecho.
MONODIA. Canto a uma só voz. Em sentido mais lato, composição formada por uma parte principal e outras que lhe servem de acompanhamento.
MONOTEMÁTICA, COMPOSIÇÃO. Obra em que se desenvolve um único tema.
MORDENTE. Adorno melódico que consiste em duas, três ou quatro notas rápidas que giram em torno de uma, que é a principal.
MORENDO (It.). Perdendo-se, extinguindo-se, declinando a sonoridade. Diminuição gradual do matiz e do andamento.
MOTETO. Composição religiosa, geralmente de curta duração, com texto latino dos Salmos.
MOTIVO. O menor elemento analisável de uma frase ou de um tema. Consta geralmente de três ou mais notas.

N

NATURAL, NOTA ou TOM. Sem sustenido nem bemol.
NEUMA. Sinal de notação empregado nos princípios da Idade Média. Indicava aproximadamente o movimento ascendente ou descendente da voz, uma inflexão ou uma particularidade da execução.
NONETO. Conjunto de nove vozes ou instrumentos. Obra escrita para este conjunto.
NON TROPPO (It.). Não demasiado.
NOTA. Figura representativa da altura do som e que se escreve dentro ou fora da pauta.
NOTAÇÃO. Sistema de sinais de representação escrita da música. Ao longo da História existiram diferentes sistemas de notação: notação gregoriana medieval, notação em pauta de cinco linhas e, atualmente, notação com grafias especiais que correspondem a novos processos sonoros (música concreta e eletrônica).
NOTURNO. Peça romântica, de caráter sonhador, num só andamento.

O

OCTETO. Conjunto instrumental ou vocal integrado por oito executantes. Obra escrita para este conjunto.
OITAVA. Intervalo existente entre duas notas do mesmo nome, a uma distância igual ao dobro ou à metade da freqüência tomada por referência.
OP. Abreviatura da palavra latina *opus* (obra) que, seguida de um número de ordem, referencia cada uma das obras do catálogo de um compositor. O mesmo *opus* pode abranger várias composições, caso em que cada uma delas recebe um segundo número. Exemplo: Op. 1, n.º 1.
OPERA (It.). À letra, *obra*. Esta denominação foi universalmente adotada para designar, de forma geral, qualquer obra cênica completamente musicada, em que intervenha o canto com palavras. Existem diferentes gêneros de ópera: grande ópera, ópera-cômica, ópera-bufa, drama lírico, etc.
OPERETA. Ópera ligeira, com partes faladas.
ORATÓRIO. Composição musical religiosa baseada num texto bíblico. Na Idade Média era encenada *(Mistério)*, mas posteriormente suprimiu-se a parte teatral e ficou reduzida à narração cantada do texto com acompanhamento instrumental. Tem um caráter severo e amplas dimensões.
ORFEÃO. Coro masculino.
ORGANUM (Lat.). Primeira forma de polifonia, em que as diferentes partes evoluem em intervalos paralelos de oitavas, quintas e quartas.
ORNAMENTAÇÃO. Floreado melódico. Nota ou grupo de notas de adorno. Embelezam e enriquecem a melodia, sem alterarem a sua essência.
ORQUESTRA DE CÂMARA. Orquestra de dimensões reduzidas, geralmente formada por instrumentos de cordas.
ORQUESTRA SINFÔNICA OU FILARMÔNICA. Formação instrumental de cerca de 100 músicos, que reúne todas as famílias de instrumentos agrupados de forma a criarem um equilíbrio sonoro. A única diferença das designações reside no seu estatuto social.
ORQUESTRAÇÃO. Arte de escrever para orquestra, com conhecimento de todos os recursos que os diferentes instrumentos e a sua combinação oferecem.
OSTINATO (It.). À letra, *obstinado*. Fórmula melódica repetida com persistência.

P

PAIXÃO. Drama musical baseado na história de Cristo, com solistas, coros e instrumentos, concebido para se cantar nas igrejas durante a Semana Santa.
PANCROMATISMO. Uso livre do total dos doze sons da escala cromática.
PARTITA (It.). Termo com que no século XVIII se designava, em Itália, a suíte instrumental.
PARTITURA. Folha ou conjunto de folhas onde uma composição está escrita, com todas as partes expressas em pautas sobrepostas, devendo o conjunto soar simultaneamente.
PASSACALHA. Variações sobre um *ostinato*. Ver CHACOINA.
PASSEPIED (Fr.). Antiga dança bretã, que se converteu numa espécie de minueto.
PASTORAL. Obra instrumental de inspiração campestre.
PAUSA. Silêncio. Sinal com que se indica o valor do silêncio e que corresponde ao das figuras sonoras.
PAUTA. Linhas horizontais e espaços sobre os quais se escreve a música.
PAVANA. Dança lenta, de origem antiga, que costumava anteceder outra rápida.
PEDAL. Nota fixa, prolongada durante uma longa sucessão de acordes ou de um trecho musical. Um dos seus usos verifica-se no final da fuga.
PENTAFONIA. Sistema musical que só emprega cinco sons da escala.
PENTAGRAMA. Pauta musical de cinco linhas.
PERÍODO. Ciclo melódico composto por várias frases musicais, formando sentido completo e terminando com uma cadência conclusiva.
PIANISSIMO (It.). Muito suavemente, com o mínimo de intensidade sonora.
PIANO (It.). Suave.
PIZZICATO (It.). Indicação técnica que indica quando, num instrumento de arco, as cordas devem ser dedilhadas, ou seja, vibradas sem arco.
POEMA SINFÔNICO. Composição na qual se descreve musicalmente e sem auxílio da palavra um argumento ou tema literário. É característico do romantismo.
POLACA. Dança nacional polonesa de origem provavelmente aristocrática e de estilo brilhante e cheio de efeito.
POLCA. Dança boêmia, de compasso binário.
POLIARMONIA. Contraponto de acordes considerado na sua resultante vertical.
POLIFONIA. Pluralidade de vozes. Nome que se dá à música contrapontística em geral, na qual se sobrepõem ao mesmo tempo várias melodias.
POLIRRITMIA. Utilização simultânea de vários ritmos diferentes.
POLITONALIDADE. Uso simultâneo de duas ou mais tonalidades.
PONTO. Na notação musical: colocado em cima de uma nota, indica que esta deve ser destacada; colocado a seguir, aumenta de metade a duração da respectiva figura.
PORTAMENTO (It.). Passagem deslizante de uma nota para outra, especialmente no canto.
POSLÚDIO. Trecho final. Oposto a *prelúdio*.
PRELÚDIO. Composição introdutória de outra mais importante, embora com o romantismo haja adquirido um caráter autônomo.
PRESTISSIMO (It.). Muito rápido.
PRESTO (It.). Indicação de andamento: muito rápido.

Q

QUARTA. Intervalo entre a primeira e a quarta de um grupo de quatro notas consecutivas. Exemplo: dó - fá (dó, ré, mi, fá).
QUARTETO. Grupo formado por quatro vozes ou instrumentos. Composição escrita para este grupo.
QUARTO DE TOM. Intervalo equivalente a metade de meio-tom. Só é possível em instrumentos de afinação livre, como o violino (ou a voz). É pouco freqüente na música ocidental e muito característico da oriental.
QUATUOR (Fr.). Quarteto.
QUINTA. Intervalo entre as notas extremas de um grupo de cinco consecutivas. Exemplo: dó - sol (dó, ré, mi, fá, sol).
QUINTETO. Grupo de cinco executantes. Composição escrita para este grupo.
QUODLIBET (Lat.). À letra, *o que quiserem*. Composição de caráter humorístico, que incorporava canções populares.

R

RAGA (Hin.). Uma das numerosas seleções de notas em que se baseia a música indiana.
RALLENTANDO (It.). Diminuindo gradualmente o andamento; cada vez mais devagar.
RAPSÓDIA. Peça musical de forma livre, composta pela seleção de melodias populares, danças, canções, etc.
RÉ. Segunda nota da escala de dó maior.
RECITATIVO. Em ópera, declamação que se situa entre a voz falada e o canto.
REGISTRO. Seção em que teoricamente se divide a extensão sonora total dos instrumentos ou da voz humana. Normalmente a divisão classifica-se em grave, média e aguda.
REQUIEM (Lat.). Composição musical cantada com o texto da missa de defuntos ou parte dela.
RETARDO. Nota estranha à constituição de um acorde que provém de um acorde anterior e se prolonga sobre aquele.
RICERCARE (It.). À letra, *procurar*. Antiga composição contrapontística antecessora da fuga.
RITARDANDO (It.). Atrasando. Sinônimo de *rallentando*.
RITMO. Princípio de ordem e simetria em que se apresenta a sucessão de sons fortes e fracos. Em sentido lato, é a resultante, no tempo, da divisão simétrica de um todo em várias partes.
ROMANÇA. Pequeno poema musical, sobre assunto livre, para uma voz com acompanhamento.
RONDÓ. Forma musical baseada na repetição de um tema principal ou estribilho que alterna com outros secundários. Costuma ser instrumental, de estilo livre e andamento vivo.
RUBATO (It.). À letra, *roubado*. Forma peculiar de interpretação que consiste em introduzir leves alterações de tempo no valor exato das notas.
RUÍDO. Som não musical, que fisicamente se caracteriza por uma vibração não periódica. No século XX, começou a utilizar-se em determinado tipo de composições musicais.

S

SAETA. Cantiga que se canta na Andaluzia à passagem das procissões da Semana Santa.
SARABANDA. Dança de origem espanhola, em compasso de três tempos e movimento pausado e nobre. É uma das partes essenciais da suíte.
SARDANA. Dança popular catalã que se dança em círculo.
SCHERZO (It.). À letra, *diversão* ou *jogo*. Composição de andamento vivo e de esquema ternário, sendo a parte central um trio. Substitui o antigo minueto e tem caráter alegre e gracioso.
SEGUNDA. Intervalo formado por duas notas consecutivas.
SEMIBREVE. Figura de nota musical que representa a unidade de tempo na notação tradicional. Equivale a duas mínimas, quatro semínimas ou oito colcheias. A sua duração é igual a um compasso de quatro tempos.
SEMICOLCHEIA. Figura equivalente à metade de uma colcheia ou a 1/16 de uma semibreve.
SEMIFUSA. Figura equivalente a metade de uma fusa ou 1/64 de uma semibreve. É, na prática, a figura de menor valor que existe.
SEMÍNIMA. Figura de nota cujo valor equivale à quarta parte da semibreve.
SEMITOM. Meio-tom.
SENSÍVEL. Sétimo grau da escala diatônica.
SEPTETO. Conjunto de sete vozes ou instrumentos. Composição escrita para este conjunto.
SERENATA. Composição vocal ou instrumental, ou de ambos os elementos, dedicada a obsequiar qualquer pessoa.
SERIAL, MÚSICA. Método de composição que consiste em estabelecer um plano ou série que rege todos os aspectos da música (altura, ritmo, etc.). Ver DODECAFONISMO.
SÉTIMA. Intervalo entre as notas extremas de um grupo de seis consecutivas. Exemplo: ré - dó (ré, mi, fá, sol, lá, si, dó).
SEXTA. Intervalo entre as notas extremas de um grupo de seis consecutivas. Exemplo: mi - dó (mi, fá, sol, lá, si, dó).
SEXTETO. Conjunto instrumental ou vocal integrado por seis executantes. Obra escrita para este conjunto.
SFORZATO (It.). Acento súbito e intenso de uma nota ou acorde.
SI. Sétima nota da escala de dó maior.
SÍNCOPA. Deslocação da acentuação sobre parte de um tempo ou nota que se prolongam sobre parte do tempo seguinte.
SINFONIA. Adaptação da sonata à orquestra, reproduzindo o seu esquema próprio e o número de andamentos.
SINGSPIEL (Al.). À letra, *peça cantada*. Ópera cômica alemã, que contém partes faladas.
SOBREDOMINANTE (ou SUPERDOMINANTE). Sexto grau da escala diatônica.
SOBRETÔNICA. Segundo grau da escala diatônica.
SOL. Quinta nota, ou dominante, da escala de dó maior.
SOLO (It.). Assim se designa, em contraposição a *tutti*, uma parte concertante em que o instrumento solista toca só ou se salienta do conjunto. Por extensão, todo o trecho que se executa sem acompanhamento.
SONATA. Composição para um ou dois instrumentos, que obedece a um dos esquemas mais importantes da música de câmara, e contém, geralmente, quatro andamentos: *allegro* (em forma sonata), *adagio*, *minueto* ou, mais tarde, *scherzo*, e *allegro* (freqüentemente em forma de rondó).
SONATA, FORMA. Expressão que designa o caráter do primeiro andamento de uma sonata ou de uma sinfonia («allegro sonata»). Consta de três partes: *exposição*, em que o primeiro tema é apresentado no tom principal e o segundo tema noutra tonalidade; *desenvolvimento*, no qual o trabalho dos dois temas constitui um desafio à imaginação do autor, e *reexposição*, na tonalidade inicial. Uma coda de certa importância conclui o andamento.
SOPRANO (It.). Voz aguda de mulher ou criança.
SOTTO VOCE (It.). Em voz baixa, retendo a voz.
STACCATO (It.). À letra, *destacando*. Indica-se com um ponto em cima da nota e significa que esta deve ser executada solta, sem ligação com as que a rodeiam. Contrapõe-se a *legato*.
SUBDOMINANTE. Quarto grau da escala diatônica.
SUÍTE (Fr.). Série de diversas peças independentes entre si e dispostas segundo andamentos contrastantes. Foi uma das principais formas musicais dos séculos XVII e XVIII, à qual os cravistas dedicaram especial atenção. As peças básicas que a compõem, e que em certo sentido prefiguram os quatro andamentos da sonata, são formas de dança: alemanda, corrente, sarabanda e giga.
SUPLEMENTAR, LINHA. Pequeno traço horizontal colocado acima ou abaixo do pentagrama. Serve para escrever as notas que, por serem muito agudas ou muito graves, ultrapassam a pauta musical.
SUSPENSÃO. Pequeno semicírculo com um ponto no centro, que se coloca acima ou abaixo de uma nota, acorde ou pausa, para indicar que a sua duração se pode prolongar à vontade.
SUSTENIDO. Alteração que eleva meio-tom a nota a que respeita.
SUSTENIDO DUPLO. Sinal que eleva de dois meios-tons a nota que afeta.

T

TABLATURA. Sistema de notação em que se indica por meio de algarismos num diagrama a colocação correta dos dedos sobre as cordas.
TALA (Hin.). Qualquer uma das seleções rítmicas da música indiana.
TARANTELA (It.). Dança italiana. Trecho instrumental nela inspirado.
TEMA. Elemento básico de uma composição ou de parte dela, com sentido completo e individualidade bem reconhecível. Motivo condutor em determinados gêneros de composição.
TEMPERADO, SISTEMA. Sistema que divide a oitava em doze partes absolutamente iguais, tal como se encontra no teclado do piano. Esta equivalência permite transpor qualquer esquema para qualquer altura e reproduzir uma melodia a partir de qualquer nota.
TEMPO (It.). Andamento ou velocidade com que se executa uma obra.
TENOR. Voz aguda de homem.
TERCEIRA. Intervalo entre a primeira e terceira de três notas consecutivas. Exemplo: dó - mi (dó, ré, mi).
TERCETO. Conjunto de três vozes ou composição para este conjunto.
TERCINA. Grupo de três figuras do mesmo valor que devem ser executadas no tempo de duas.
TERNÁRIA, FORMA. Forma musical em três partes, a última das quais é a repetição da primeira.
TESSITURA. Extensão ou âmbito de uma voz ou instrumento.
TETRACÓRDIO. Sucessão de quatro notas consecutivas. Exemplo: dó-ré-mi-fá.
TIMBRE. Som característico de cada um dos instrumentos musicais.
TOCCATA (It.). Peça instrumental livre, de grande virtuosidade, geralmente para um só executante e instrumento de teclado.
TOM. Unidade de divisão da escala diatônica. Equivale a uma segunda maior.
TÔNICA. A nota mais importante de uma tonalidade e que atua como eterno ponto de referência dentro da mesma. A primeira nota da escala, que dá o nome à tonalidade.
TREMOLO (It.). Trémulo, tremido. Repetição rapidíssima de uma mesma nota, obtendo um efeito semelhante ao da vibração. Também pode ser a alternância, igualmente rapidíssima, de duas notas não conjuntas.
TRILO (ou TRINADO). Ornamento que consiste na alternância rápida de duas notas consecutivas. Muito utilizado na escrita de cravo no século XVIII.
TRIO. Conjunto de três instrumentos ou de três vozes, sendo neste último caso mais apropriada a designação de *terceto*. Composição para este conjunto.
TRÍTONO. Intervalo de três tons.
TROVADOR. Poeta e músico medieval.
TUTTI (It.). Termo que, no antigo concerto, significava a intervenção de todos os instrumentos em conjunto, em contraste com a atuação dos solos ou do concertino. Execução simultânea de todos os instrumentos da orquestra.

U

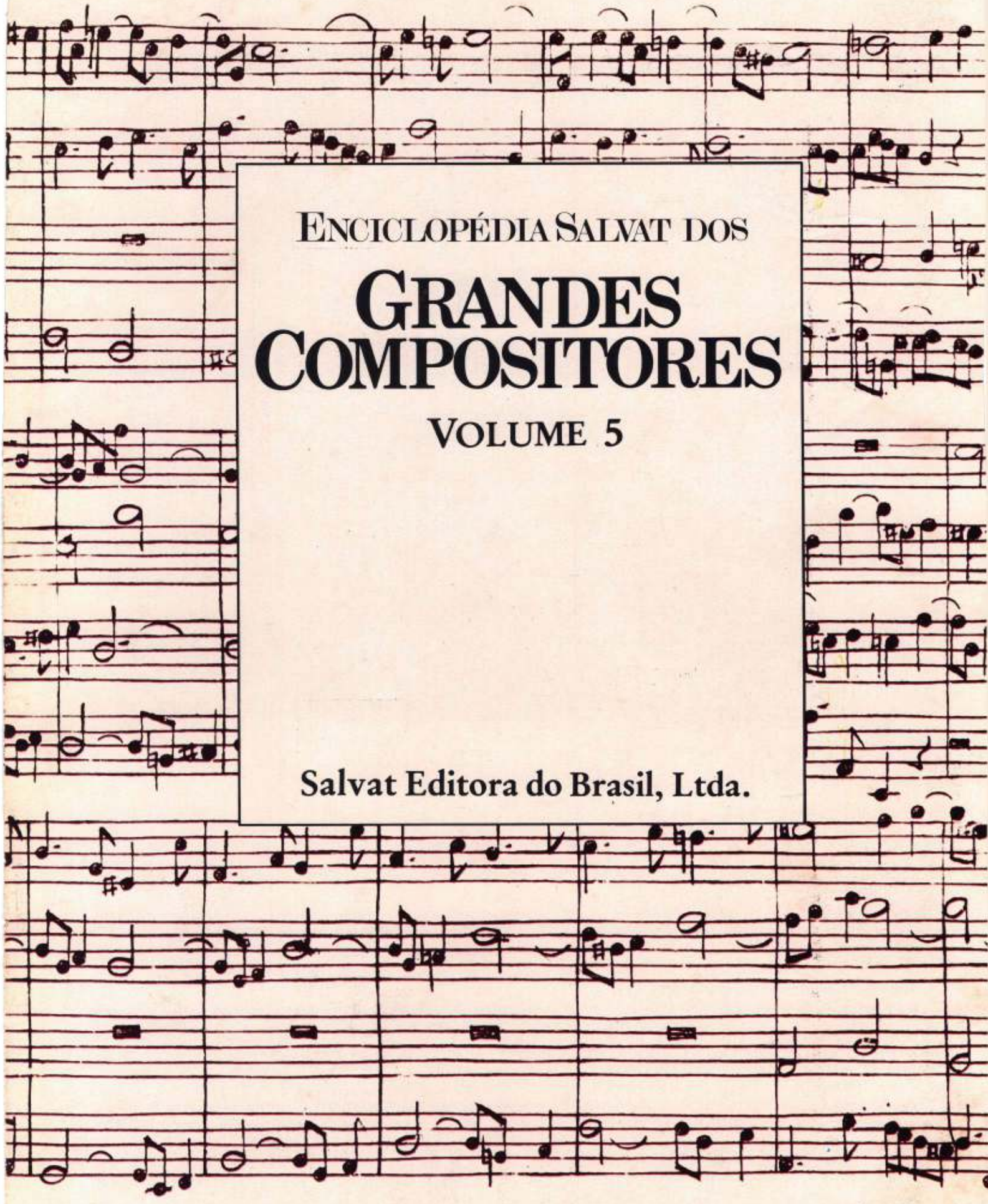
UNÍSSONO. Incidência de duas ou várias vozes ou instrumentos numa mesma nota.

V

VALSA. Dança de andamento bastante vivo, escrita em compasso ternário, cujo paradigma mais em voga foi a valsa vienense.
VARIAÇÃO. Transformação ornamental ou evolutiva dum tema, na qual se põe à prova a capacidade inventiva de um compositor.
VIBRAÇÃO. Vaivém regular e isócrono, mais ou menos rápido, que um corpo sonoro imprime ao ar quando produz o som.
VILANCICO. Canção de Natal. Pequena composição de recorte livre, dedicada a enaltecer o nascimento de Cristo.
VIVACE (It.). Muito vivo, mais rápido que o *allegro*.

Z

ZARZUELA. Em Espanha, obra cênica musicada, de caráter ligeiro, em que a declamação alterna com o canto.



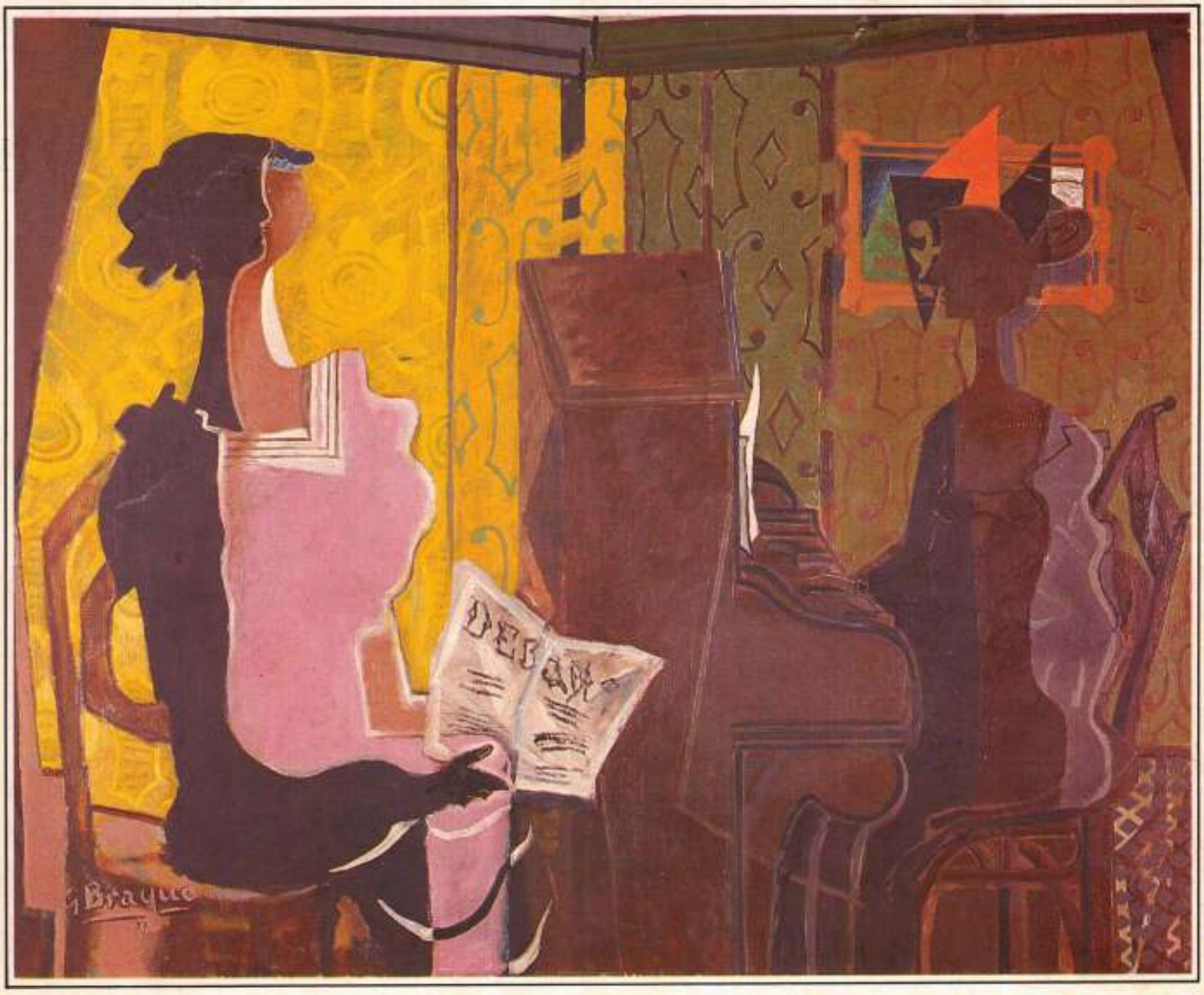
ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

VOLUME 5

Salvat Editora do Brasil, Ltda.

325



Publicado por:
Salvat Editora do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro-Brasil
© Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, 1984
© Salvat Editora do Brasil, LTDA., 1984

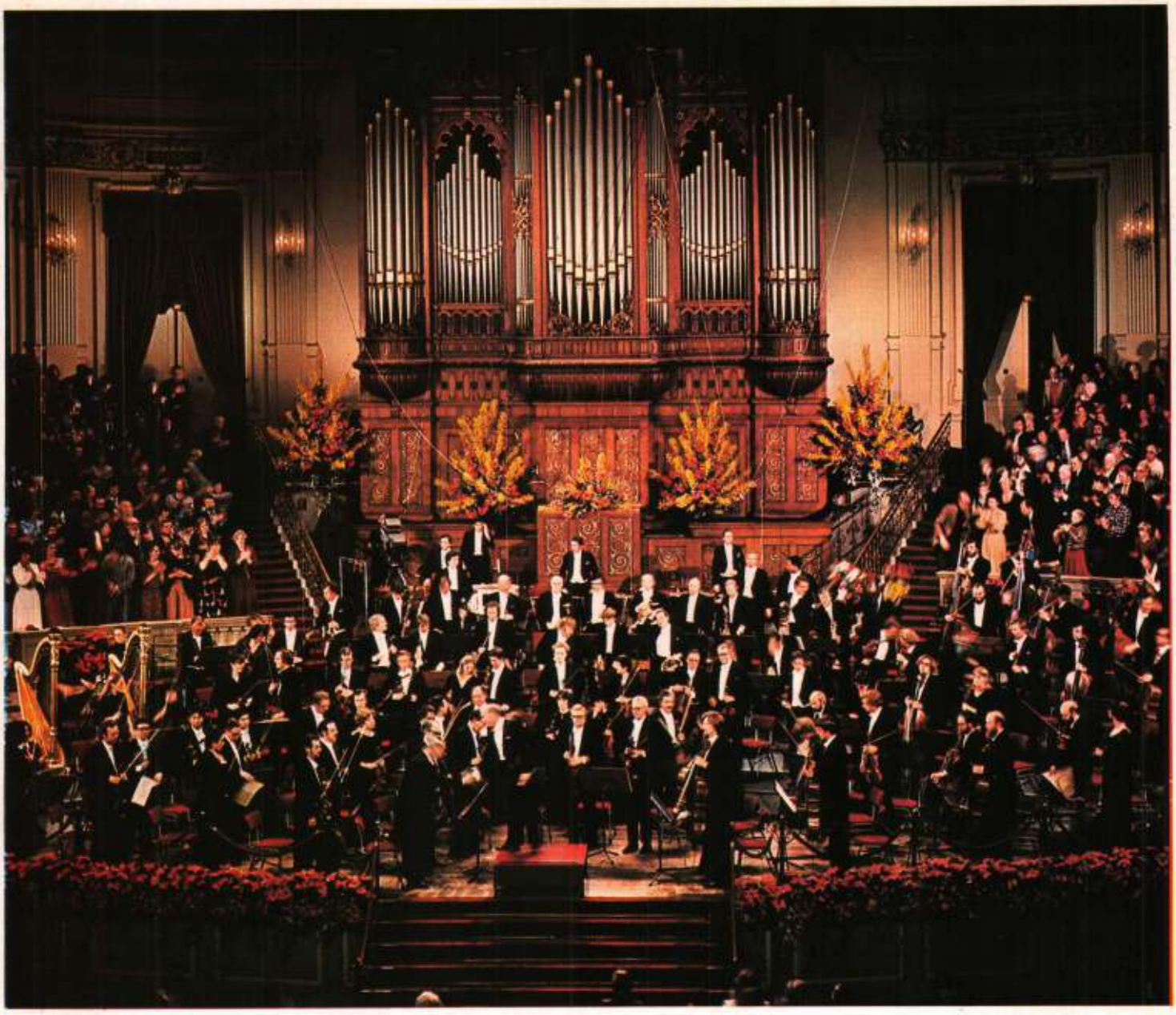
Representante em Portugal:
Publicações Alfa, S.A.R.L.
Av. António Augusto de Aguiar, 150
5.º Esq.º 1000 Lisboa

Gravações:
Discos Philips e Deutsche Grammophon

Os Editores agradecem aos produtores e técnicos de Phonogram Internacional B.V. o seu assessoramento na seleção, entre os catálogos da Philips e da Deutsche Grammophon, das gravações que integram esta obra.

Impressão:
Gráficas Estella, S. A.,
Estella (Navarra)-1984
Depósito Legal: NA. 64-1983
ISBN: 84-401-0829-X (fascículos)
Printed in Spain

Índice

Cap.		Pág.
	Erik Satie por Tomás Marco	
1	Satie, um inconformista	2
2	Uma obra contra a corrente	9
3	**A música instrumental francesa do século XIX** por Joan Arnau	17
	Claude Debussy por Jean Roy	
4	Debussy, «um músico francês»	23
5	Uma obra inovadora	39
	Maurice Ravel por Jean Gallois	
6	Ravel, o homem e o seu mistério	54
7	Uma obra clássica e moderna	67
8	**A música francesa do século XX** por Montserrat Albet	85
	Gustav Holst por Michael Short	
9	Holst, um apaixonado pela filosofia hindu	93
10	Uma obra precursora	97
	Edward Elgar por Malcolm Macdonald	
11	Elgar, um renovador da música inglesa	102
12	Um brilhante orquestrador	109
	Benjamin Britten por Malcolm Macdonald	
13	Britten, um músico completo	114
14	Uma linguagem adequada à voz	121
15	**A música inglesa desde a era vitoriana** por Robert Layton	126
	George Gershwin por Santiago Martín	
16	Gershwin, um homem da Broadway	131
17	Entre o «music-hall» e a sala de concertos	135
18	**A música norte-americana** por Santiago Martín	141
	Charles Ives por Santiago Martín	
19	Ives, um compositor isolado	152
20	Uma obra inconformista	156
	Heitor Villa-Lobos por Juan Manuel Puente	
21	Villa-Lobos ou a música como religião	164
22	Uma obra inspirada no folclore	169
23	**A música na América Latina** por Juan Manuel Puente	176
	Béla Bartók por Santiago Martín	
24	Bartók, um investigador do folclore	182
25	Nacionalismo e folclore	187
	Zoltán Kodály por Manuel Valls Gorina	
26	Kodály e a música nacional húngara	200
27	Apreciação da sua obra	202
28	**A música centro-européia do século XX** por Montserrat Albet	204
29	**A escola de Viena, Schönberg, Webern, Berg** por Luis de Pablo	210
	Carl Orff por Juan G. Basté	
30	Orff, um contrapeso ante a vanguarda	227
31	**A música alemã do século XX** por Monserrat Albet	231
32	**A música italiana do século XX** por Monserrat Albet	236
	Sergei Prokofief por Enrique Pérez Adrián	
33	Prokofief, pianista e compositor de êxito	239
34	Uma obra dedicada à Rússia	241
	Igor Stravinsky por Jean Gallois	
35	Stravinsky, uma vida ambulante	251
36	Uma obra em constante renovação	264
	Dmitri Chostakovitch por José Luis Pérez de Arteaga	
37	Chostakovich, a outra face de um compositor oficial	284
38	Uma produção gigantesca	293
	Cronologia (1914-1982)	300
	Olivier Messiaen por José Luis Pérez de Arteaga	
39	Messiaen, um mestre do século XX	308
40	A religião, os pássaros e o amor	311
	Textos das gravações	319
	Dicionário musical básico	321

Gravações

Erik Satie

81. **3 Gymnopédies. 6 Gnossiennes. Peças para piano.** Evelyne Crochet (piano).

Claude Debussy

82. **O mar. Noturnos.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Eliahu Inbal.
83. **Imagens para orquestra.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Pierre Monteux. **Suite bergamasque. A Catedral Submersa.** Werner Haas (piano).

Maurice Ravel

84. **Bolero. Ma mère l'oye. La valse.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Pierre Monteux.
85. **Rapsódia Espanhola.** Orquestra Filarmônica de Moscou. Direção: Kyrill Kondrashin. **Pavana para Uma Infanta Defunta.** Orquestra Sinfônica de Detroit. Direção: Paul Paray. **Concerto de piano, em sol maior.** Werner Haas (piano). Orquestra Nacional da Ópera de Monte Carlo. Direção: Alceo Galliera.

Gustav Holst

86. **Os Planetas, op. 32.** Orquestra Filarmônica de Londres. Direção: Bernard Haitink.

Benjamin Britten

86. **Interlúdios do Mar, da ópera «Peter Grimes», op. 33-a.** Orquestra da Royal Opera

House, Covent Garden. Direção: Sir Colin Davis.

Edward Elgar

87. **Pompa e Circunstância. Marchas, op. 39, n.º 1 a 5.** Royal Philharmonic Orchestra de Londres. Direção: Norman del Mar.

Samuel Barber

87. **Adagio para cordas, op. 11.** I Musici.

Benjamin Britten

87. **Guia de Orquestra para Jovens, op. 34.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink.

George Gershwin

88. **Concerto de piano, em fá maior.** Eugene List (piano). Orquestra Eastman-Rochester. Direção: Howard Hanson. **Rhapsody in Blue.** Isador Goodman (piano). Orquestra Sinfônica de Melbourne. Direção: Patrick Thomas.

Charles Ives

89. **3.ª Sinfonia, «The Camp Meeting». Three Places in New England.** Orquestra Eastman-Rochester. Direção: Howard Hanson.

Heitor Villa-Lobos

90. **Choro n.º 1, em mi menor. Suíte Popular Brasileira. Cinco Prelúdios.** Evelyne Schönfeld (viola).

Béla Bartók

91. **Concerto para Orquestra. Suíte de Danças.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink.
92. **Música para Cordas, Percussão e Celesta.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink.

Zoltán Kodály

92. **Háry János: Suíte de Orquestra.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink.

Arnold Schönberg

93. **A Noite Transfigurada, op. 4.** Siegfried Führlinger (viola), Fritz Hiller (violoncelo). Neues Wiener Streichquartett.

Alban Berg

93. **Concerto de Violino e Orquestra.** Arthur Grumiaux (violino). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Igor Markevitch.

Anton Webern

93. **Cinco Peças para Orquestra, op. 10.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati.

Carl Orff

94. **Carmina Burana.** Celestina Casapietra (soprano), Horst Hiestermann (tenor), Karl Heinz Stryczek (barítono). Dresdner Kapellknaben, Coro e Orquestra Sinfônica da Rádio de Leipzig. Direção: Herbert Kegel.

Sergei Prokofief

95. **Sinfonia n.º 1 em ré maior, op. 25, «Clássica».** Orquestra Filarmônica de Dresda. Direção: Kurt Mazur. **Pedro e o Lobo, op. 67.** Orquestra Nacional de Paris. Direção: Lorin Maazel.

Igor Stravinsky

96. **O Pássaro de Fogo.** Orquestra Filarmônica de Londres. Direção: Bernard Haitink.
97. **O Rito da Primavera.** Orquestra Filarmônica de Londres. Direção: Bernard Haitink.
98. **Petrusca. Suíte para Orquestra.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Hans Rosbaud. **Sinfonia dos Salmos.** Coro Acadêmico Russo. Orquestra Filarmônica de Moscou. Direção: Igor Markevitch.

Dmitri Chostakovitch

99. **Sinfonia n.º 5, em ré menor, op. 47.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Witold Rowicki.

Olivier Messiaen

100. **Quarteto para o Fim dos Tempos.** Vera Beths (violino), George Pieterson (clarinete), Anner Bijlsma (violoncelo), Reinbert de Leeuw (piano).

ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

ntra punctus ℔